সুধীর কুমার নন্দী

সাহিত্যলোক ॥ ৩২/৭ বিভন শ্ৰীট, কলিকান্তা-৭০০০০৬

সাহিত্যলোক সংশ্করণ : আষাঢ়, ১৯৫৮

প্রচছদ : অমিয় ভট্টাচার্যা

সাহিতালোক, ৩২/৭ বিডন স্ট্রীট কলিকাতা-৭০০০০৩ থেকে নেপালচন্দ্র যোষ কর্তৃক প্রকাশিত এবং তংকড়কি বংগবাণী প্রিন্টার্স্, ৮৭-এ কারবালা ট্যাঙ্ক লেন কলিকাতা-৭০০০০৬ হতে মুদ্রিত। উৎসর্গ পত্র

ড**ক্ট**র সুবোধ মিত্র ভিকারত্বেষ্

## আশীর্বাণী

ড: সুধীর কুমার নন্দীর নন্দনতত্ত্বের পাণ্ড্রলিপির কিছু অংশ পড়ে আনন্দ পেলাম। এককালে সংস্কৃত ভাষার কাব্যজিজ্ঞাসার বিশেষ পরাকাষ্ঠা হয়েছিল এবং সংস্কৃত জ্ঞাণীগুণীরা যে সমস্ত সত্যের আবিষ্কার করেছিলেন, তাদের মূল্য আজও অব্যাহত। ইউরোপে প্লাতো-আরিস্ততলের সময় থেকেই সৌন্দর্যের স্বরূপ ও প্রকৃতি নিয়ে আলোচনা শুরু হ'ল কিন্তু তা সত্ত্বেও বহুযুগ পর্যন্ত ইয়োরোপে নন্দনতত্ত্বের স্বতন্ত্র সত্তা স্বীকৃত হয় নি। বাঙলা ভাষায় কাব্যজিজ্ঞাসা ও নন্দনতত্ত্বের সাহিত্য যে আজও আশানুরূপ বিকাশলাভ করে নি একথা আমাদের মানতেই হবে।

বাংলা সাহিত্যের গত একশো দেড়শো বছরে যে বিস্ময়কর বিকাশ তার ফলে সমালোচনা ও বিচারের ক্ষেত্রেও যে সুস্থ সাহিত্য গডে উঠবে, এ আশা অসঙ্গত ছিল না। সাহিত্যে বিচার ও সমালোচনার বিকাশ খানিকটা হয়েছে। বিদ্ধিমচন্দ্রের সময় থেকে গুরু করে রবীন্দ্রনাথের পরবর্তীদের মধ্যেও অনেকেই সাহিত্য সমালোচনার ব্রতী হয়েছেন, কিন্তু সমালোচনার মূল সূত্র বা সৌন্দর্যতত্ত্ব নিয়ে আলোচনার দিকটা অনেকখানিই খালি রয়ে গিয়েছে। মূল সূত্র নিরূপণের চেষ্টা হয় নি বলে সমালোচনার মধ্যে অসঙ্গতি, মতবিরোধ ও অনিশ্চয়তার পরিমাণও অত্যধিক। একথার অর্থ এ নয় য়ে, মূলসূত্র নিধারিত হলেই সমালোচনায় মতানৈক্যের অবকাশ থাকবে না। বিজ্ঞান ব্যক্তিনিরপেক্ষ কিন্তু তা সত্ত্বেও বিজ্ঞানের সূত্রের মধ্যেও মতবিরোধের পরিচয় মেলে; এক যুগের স্বীকৃত সত্য অন্য যুগে অস্বীকৃত হয়। সাহিত্য ও শিল্পকলার ক্ষেত্রে এ ধরনের মতবিরোধের অবকাশ অনেক বেশী। তাছাড়া মূলসূত্রের বিষয়ে মতৈক্য হলেও সূত্রের প্রয়োগ বা দৃষ্টান্ত নিয়ে মতবিরোধ দূর হবে না। সবাই মানে যে, কর্তব্য সকলেরই করণীয় কিন্তু কর্তব্য যে কী, তা নিয়ে মত বিরোধ ও দ্বন্দ্বের অন্ত নেই। তবু একথা বলা চলে যে, মূলসূত্রের বিচারে সৌন্দর্য সম্বন্ধে আমাদের ধারণা স্পষ্টতর হয় বলে মতভেদ থাকলেও সে মতভেদ আমাদের রসভোগের সহায়তা করে।

যাঁর। সৌন্দর্যতত্ত্ব নিয়ে আলোচনা করেন, তাঁরা বহুক্ষেত্রে সাহিত্য বা শিল্পের সাক্ষাৎ প্রয়োগে অনভিজ্ঞ, আবার যাঁরা প্রত্যক্ষভাবে সমালোচক, শিল্প বা সাহিত্যের ফলে তাঁদের পরিচয় থাকলেও দর্শনের বিচার ও পদ্ধতির সঙ্গে অপরিচয়ের ফলে তাঁদের আলোচনা অনেক ক্ষেত্রে বিশিষ্ট দৃষ্টান্তেই সীমাবদ্ধ থাকে, কোন সামান্য সূত্র বা সার্বিক অভিজ্ঞতার স্তরে পৌঁছায় না। ডক্টর নন্দীর আলোচনার একটি বৈশিষ্ট্য যে,

তিনি একাধারে দর্শন-সন্ধানী ও সাহিত্য-সমালোচক। সামান্য বিচারের মধ্যেও তাই প্রত্যক্ষভাবে শিল্প ও সাহিত্যের আলোচনা এসে পড়ে এবং সমালোচনার প্রত্যেক স্তরেই সার্বিক সূত্রের সঙ্গে তাঁর পরিচয়ের লক্ষণ মেলে। তাঁর সমস্ত বক্তব্য হয়তো আমরা গ্রহণ করতে পারি না—দর্শন বা সাহিত্যের ক্ষেত্রে কারো সঙ্গেই বোল আনা মতৈক্যের সম্ভাবনা নেই বঙ্গ্রেই চলে— কিন্তু তাঁর মত মানি আর না মানি, তাঁর বিচারে ও আলোচনায় আমাদের জ্ঞান ও আনন্দ বৃদ্ধি হবে এ বিষয়ে আমার সন্দেহ নেই। আশা করি যে, তিনি তাঁর সন্ধান ও সাধনা অব্যাহত রেখে নন্দনতত্ত্ব ও সমালোচনার বিভিন্ন ক্ষেত্রে বাঙলা সাহিত্যের সমৃদ্ধি সাধনে সার্থক হবেন।

কলিকাতা ১লা মে, ১৯৫৯। হুমায়ুন কবির

নন্দনতত্ত্ব বিষয়টি অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ। ছবি দেখে ভাল লাগে, গান শুনে মুগ্ধ হওয়া---এ ত আমাদের সকলেরই অভিজ্ঞতার কথা। জীবনের কোন না কোন সময়ে আমরা এই শিল্পানন্দের আস্বাদন করেছি। এর স্বাদ না কী ব্রন্দের আস্বাদ জ্বনিত আনন্দের সমানধর্মা! এ কথা ঋত্বিক পণ্ডিতজ্বন বলেন। আমরা ব্রহ্মের সান্নিধ্য লাভ করিনি। তাই তার আনন্দের স্থরূপ সম্বন্ধে সমাক অজ্ঞ। তবে এ কথা অনস্বীকার্য যে শিল্পানন্দের প্রকৃতি ব্রহ্মানন্দের মতই রহস্যময়, দুর্জ্জেয় এবং অনির্ণেয়। এই দিক থেকে এতদুভয়ের মধ্যে যে মিল রয়েছে, তার ধর্ম নির্ণয় নন্দনতন্ত্রের জিজ্ঞাসার বিষয়। আবার শিল্পানন্দের শরীক কে হবে ? সহূদয় হৃদয় সংবাদী মানুষ কী রসোপলব্ধি করে সংস্কারবশে? অনুকুল জীবনচর্যার মধ্য দিয়ে শিল্পে এই অধিকার লাভটুকু ঘটে কী না, তারও বিচার প্রয়োজন। নন্দনতত্ত্বের অন্তর্ভূত এই ধরনের নানান সমস্যা রয়েছে। শিল্পে অধিকারীভেদবাদ স্বভাবতই শিল্পে সার্বিকতা সম্বন্ধে বিতর্কমূলক আলোচনার অবতারণা করে। অধিকারীভেদবাদের সঙ্গে অঙ্গাঙ্গীরূপে জডিত হ'ল শিল্পে প্রয়োজনবাদ তত্ত্বটি। শিল্পে অধিকার লাভ করার পূর্বেব প্রতায়টি হ'ল আমাদের জীবনে শিল্পের স্থানের গুরুত্ব। শিল্পের জন্য ঐকান্তিক নিষ্ঠা ও শিল্পরসের আস্বাদনের জন্য আকৃতিটুকু থাকলে আমাদের মনে শিল্প-অভাববোধের বোধন ঘটে। শিল্পরস আস্বাদন না করার জন্য আমরা পীডা বোধ করি : ফলে আমাদের মধ্যে শিল্পরসানুভূতির আকাঙ্খা প্রবল হয়ে ওঠে। 'মহৎ ক্ষুধা'র পীড়নে আমরা পীড়িত হই। তখনই গরুড়ের মহতী ক্ষুধার মতই আমাদের শিল্পক্ষধা জাগ্রত হয়। মহাকবি বাল্মীকিকে দেখি এই ক্ষধার তাডনায় সৃষ্টিচঞ্চল হয়ে উঠেছেন, তমসা নদীর তীরে উদভ্রান্ত মহাকবি পদচারণা করছেন। মহৎ সৃষ্টির উষালগ্নে মহাকবির সেই উদ্বিগ্ন মুখচ্ছবি আমরা কল্পনানেত্রে প্রত্যক্ষ করেছি। এই মহৎ সৃষ্টিকালে শিল্পীর মনোবিকলন, তাঁর উদ্দেশ্য ও লক্ষ্য, শিল্পে আনন্দের অভিব্যক্তি, পাঠকের মনে তার বিস্তার— এ সব গুঢ় তত্ত্বের আলোচনা সন্নিবিষ্ট হয়েছে এই গ্রন্থের ক্ষুদ্র পরিসরে। নন্দনতান্ত্রিক সূত্রগুলির উপস্থাপনা ও ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে প্লাতো-ভরতমূনির ঐতিহ্যবাহকতা এই গ্রন্থের কোথাও কোথাও লক্ষিত হ'বে। আমরা অবশ্য সমালোচনার কর্ম্বিপাথরে এদের মতের মূল্যায়ন করার প্রয়াস পেয়েছি। যাঁরা শিল্পমত নিয়ে শুধু আলোচনা करतरहन, ठाएनत मराज्य পर्यालाচना करतिहि। याँता हिव औरकरहन, गान दौर्रारहन, কবিতা লিখেছেন, পাথরের মূর্তি গড়েছেন, স্থাপত্যকর্মে কীর্তিমান হয়েছেন, তাঁদের শিল্পকর্মের মধ্য থেকে তাঁদের শিল্পদর্শনের সূত্রগুলি নির্ণয়ের প্রয়াস পেয়েছি। গল্পকার, উপন্যাসকার, নাট্যকার--- এদৈর সৃষ্ট সৌন্দর্যের অন্তরে যে সৌন্দর্যদর্শন বাসা বেঁধে আছে, তার উদ্বারণ ঘটিয়েছি শিল্পীর মরমী দৃষ্টির সঙ্গে নৈয়ায়িকের ন্যায়-সতর্ক

দর্শনভঙ্গীর সমন্বয় ঘটিয়ে। এই প্রন্থের নামকরণ করেছি আধুনিক বাংলা সাহিত্যে কবিগুরুর দেওয়া 'নন্দনতত্ত্ব' শব্দটিকে সবিনয়ে প্রহণ ক'রে। শিল্পরসে আপ্পুত হয়ে কেন যে নন্দিত হই, তারই ব্যাখ্যা এই প্রন্থের মধ্যে সন্নিবদ্ধ। প্রন্থের নামকরণে প্রস্থের বিষয়বন্ধার প্রতি প্রভাক্ষ ইঙ্গিতটুকু রয়ে গেছে। প্রস্থের নাম চয়ন ব্যাপারে সহধর্মিনী লীনা এবং কন্যা ধৃতির পক্ষপাতিত্ব নিঃসন্দেহে আমার সিদ্ধান্তকে প্রভাবিত করেছে। রসভত্ব, শিল্পতত্ত্ব, সৌন্দর্যতত্ত্ব প্রমুখ শব্দগুলির আবেদনও ব্যঞ্জনাময়। কিন্তু 'নন্দনতত্ত্ব' জয়ী হ'ল, তার কারণ ওঁদের পক্ষপাতিত্ব ও 'নন্দনতত্ত্ব' নামটির অনৈতিহাসিকতা এবং আমার আকৈশোর রবীন্দ্রপ্রীতি।

অধ্যাপক হুমায়ুন কবির হ'লেন আমার শ্রদ্ধেয় শিক্ষক। পাণ্ডুলিপির খণ্ডাংশ দেখে এক সময় তিনি আমাকে যে মূল্যবান 'আশীর্বাণীটি' পাঠিয়েছিলেন সেটি গ্রন্থের মূখবন্ধে সন্নিবিষ্ট করে দিলাম। তার কাছে আমার ঋণের শেষ নেই। তার উৎসাহ ছাড়া এই গ্রন্থের প্রণয়ন ব্যাপারে হয়ত উদ্যোগী হতেই সাহস পেতাম না।

পাণ্ডুলিপি প্রণয়ন ব্যাপারে অনলস পরিশ্রম করেছেন আমার ছাত্রী কল্যাণীয়া ডক্টর সুচেতা গোস্বামী (মৈত্র)। পশ্চিমবঙ্গ রাজ্য পুস্তক পর্বৎ এই গ্রন্থটির প্রকাশভার নিয়ে আমাকে উৎসাহিত করেছেন। তাঁরা সকলে একান্ডভাবে আমার ধন্যবাদার্হ। ইম্প্রেশন প্রেসের কর্মাধ্যক্ষ সুধাতোষবাবু ও তাঁর সহকর্মীদের ও তাঁদের ঐকান্তিক সহযোগিতার জন্য ধন্যবাদ জানাই।

রবীন্দ্রনাথ অঙ্কিত ছবিটির মুদ্রণের অনুমতি দেওয়ার জন্য বিশ্বভারতী বিশ্ববিদ্যালয়ের কর্তৃপক্ষকে ধন্যবাদ জানাই; আর রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়ের কর্তৃপক্ষকেও ধন্যবাদ জানাই অবনীন্দ্রনাথ ও যামিনী রায় অঙ্কিত ছবি দুটির পুনর্মুদ্রণের অনুমতি দেওয়ার জন্য। তাঁদের সহযোগিতা ব্যতীত গ্রন্থটির নয়নাভিরাম সৌষ্ঠব সম্পন্ন হ'ত না।

वीमुबीत क्यात ननी

#### সংযোজন ঃ

আশা ও আনন্দের কথা নন্দনতত্ত্বের পরিমার্জিত ও পরিবর্ধিত তৃতীয় সংস্করণ প্রকাশিত হচ্ছে। এই নতুন সংস্করণে আধুনিক মার্কিন নন্দনতত্ত্বের আলোচনা সন্নিবিষ্ট হয়েছে। আর নতুন ক'রে পরিশিষ্টে কলাকৈবল্যবাদের আলোচনার অন্তর্ভুক্তি গ্রন্থটিকে পূর্ণতাপন্ন করেছে। পুস্তুক পর্যদের এটি দ্বিতীয় সংস্করণ। তৎপূর্বে প্রকাশ মন্দির প্রকাশিত ক্ষুদ্র কলেবর নন্দনতত্ত্বের কথা পাঠকেরা হয়ত বিস্মৃত হ'য়েছেন। কিন্তু সেই কৃশকায় সংস্করণের কথা ভোলার নয়। সহাদয় ও গুণী পাঠকমহলের উৎসাহ ও আগ্রহের জনাই সেই কৃশতনু গ্রন্থটি আজ বিশাল কলেবর লাভ করেছে। দেশে গুণী পাঠকের সংখ্যা যে অগণিত তার প্রমাণ এই গ্রন্থটির বন্ধল প্রচার। বাংলা ভাষাভাষী পাঠকেরা আজও যে দুরুহ বিষয়ের পঠন-পাঠনে উৎসাহী তার প্রমাণ রয়েছে এই প্রম্বের পর কর করেকটি সংস্করণের প্রকাশ।

আমার পৃষ্ঠপোষক এই বোদ্ধা পাঠক সমাজকে আমি বারবার নমস্কার করি। বাংলার কৃষ্টি-ঐতিহ্য যে সুস্থ এবং স্বচ্ছ হ'য়ে আছে আজও তারই প্রমাণ মেলে এই ধরনের পৃস্তকের বছল প্রচারে।

এই পুস্তকের প্রকাশ প্রয়াসে জড়িত সকলকে ধন্যবাদ জানাই। পুস্তক প্রকাশন এক সর্বাত্মক সমবায়ী-প্রয়াসের ফসল। তাই সংশ্লিষ্ট সবাইকে নমস্কার ক'রে, প্রণাম জানিয়ে নিজেকে কতার্থ মনে করছি।

শ্রীসুধীর কুমার নন্দী

## সৃচীপত্ৰ

#### বিষয়

### আশীর্বাণীঃ অধ্যাপক হুমায়ুন কবির

অবতরণিকা ঃ ললিতকলা ও দর্শন	•••••	>
প্রথম স্তবক		
মূল্যবোধ ও শিল্পবোধ		4 6
শিল্পের মর্মকথা	*******	২৮
শিল্প ব্যস্তবতা		೨೨
শিল্পে সার্বিকতা	*******	89
শি <b>ল্পে অ</b> ধিকারভেদ	••••	88
শিল্পীর বৈরাগ্য		<b></b>
শিন্ধে প্রয়োজনবাদ		৬৫
শিক্স ও আনন্দ		95
শিল্প ও কল্পনা		৭৬
দ্বিতীয় স্তবক		
কাব্য ও কথা		৮৫
সাহিত্য ঃ নন্দনতা <b>দ্বিকে</b> র দৃ <b>ষ্টি</b> তে	•••••	₽&
সাহিত্য ও জীবন ঃ নন্দনতাত্ত্বিক পর্যালোচনা	********	>0>
সাহিত্য ও সাহিত্য সমালোচনা ঃ নন্দনতাত্ত্বিকের দৃষ্টিতে	•••••	>०१
বক্রোক্তি	•	222
তৃতীয় স্তবক		
ভরত ঃ নাট্যশাস্ত্র	********	<b>66</b> 6
নাটক, অভিনেতা ও দর্শক ঃ নন্দনতাত্ত্বিক বিচার		১২৫
নাটক ও নাটকীয়তা ঃ বিংশ শতকের ইংরাজী ও		
জার্মান নাটক	*********	১৩১
রবীন্দ্রনাট্য ঃ (ক) রক্তকরবী	*********	>७१
" (খ) ডাকঘর	•••••	284
নাট্যকার বেট্রোলড্ ব্রেশটের নন্দনতত্ত্ব	•••••	>86
চতুর্থ স্তবক		
আচার্য ব্রজেন্দ্রনাথের নন্দনতত্ত্ব		>@8
ইতিহাস, শিক্সকলা ও সাহিত্য		১৬১
হেগেলীয় শিল্প শ্রেণীবিভাগ ঃ ডঃ শীলের সমালোচনা		300
ব্রজেন্দ্রনাথের আলোচনা প্রকরণ	********	> <b>&amp;</b> b
স্বামী বিবেকানন্দের শিল্পচিস্তা		398
শিল্পী শরৎচন্দ্র—নন্দনতাত্ত্বিকের দৃষ্টিতে		200
শিল্পী যামিনী বায়ের চিত্রকলা		) bro

## XIV

পঞ্চম স্তবক		
নন্দনতাত্ত্বিক হিসেবে রবীন্দ্রনাথ ও অবনীন্দ্রনাথ		>>6
রবীন্দ্রনাথের নন্দনতত্ত্ব	•••••	২০:
রবীন্দ্রকাব্যে রূপকল্প	•••••	203
অবনীন্দ্রনাথের শিল্পদর্শন		420
অবনীন্দ্রনাথের সোন্দর্য দর্শন		২৩৪
অবনীন্দ্রনাথের লীলাবাদ		<b>২8</b> 3
শিল্পীশুরু অবনীন্দ্রনাথের শিল্প-প্রকরণতত্ত্ব		<b>২</b> 88
আনন্দ কেণ্টিশ কুমারস্বামীর নন্দনতত্ত্ব পর্যালোচনা		२०१
ষষ্ঠ স্তবক		
হেগেলীয় শিল্পতত্ত্ব		২৬৭
বরিস পাস্তেরনাকের নন্দনতত্ত্ব	•••••	২৭৫
রঁমা রঁলার শিল্পদর্শন		રવા
পিকাসোর শিল্পদর্শন	•••••	221
কার্ল মার্কসের নন্দনতাত্ত্বিক সূত্র		900
সপ্তম স্তবক		
ক্রোচীয় নন্দনতত্ত্বে প্রতিভান ও প্রকাশ		900
ক্রোচীয় নন্দনতত্ত্বে প্রতিভান ও শিল্প		926
ক্রোচের মতে সুন্দর ও কুৎসিত ঃ		
নন্দনতাত্ত্বিক অনুভূতি		৩২০
ক্রোচের দৃষ্টিতে মধ্যযুগীয় ও রেনেসাঁস		
যুগের নন্দনতত্ত্ব	•••••	૭૨૯
ক্রোচের দৃষ্টিতে দেকার্ত্রীয় ও লাবিনিজীয় নন্দনতত্ত্ব ঃবুমগার্টেন		೨೮:
ক্রোচের ভাষাবিচার ঃ হুমবোন্ট ও স্টাইনথলের পর্যালোচনা	***********	983
ক্রোচের দৃষ্টিতে শিল্প ও দর্শনশাস্ত্র ঃ পারস্পরিক সম্বন্ধ		981
অষ্টম স্তবক		
শিল্প ও মানব অভিজ্ঞতা ঃ আরুইন এড্ম্যানের দৃষ্টিতে	•••••	90%
শিল্প ও সভ্যতা		૭૧૩
জ্বগত, কথা ও কবি		97
শিল্পের বিষয়বস্তু, দৃষ্টি ও দৃশ্যশিল্প	•••••	৩৯৫
শব্দ, শ্রবণেন্দ্রিয় ও গায়ক		800
ভিন্নতর প্রেক্ষাপটে অনুকৃতি ঃ এরিক হফারের দৃষ্টিতে	*******	850
মসীজীবী, লেখক ও বিপ্লবী	••••	850
মানব মন ও শিল্পলীলা		84:
পরিশিষ্ট		840
গ্রন্থপঞ্জি		808
পরিভাষাপঞ্জি		88
নির্ঘণ্ট		80



[ রবীন্দ্রনাথ অঙ্কিত ]

বিশ্বভারতীর সৌজনে৷



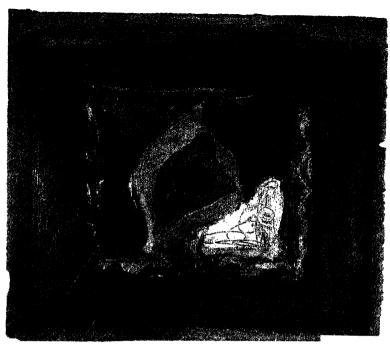




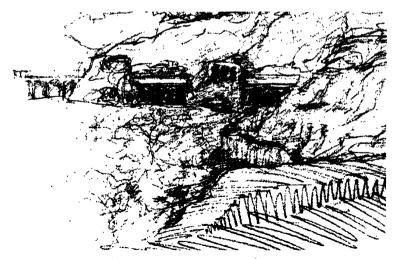




আর্থার ট্রেস অঙ্কিত ফাউণ্ডেশন অব গুড হেলথ,



রদেনবার্গ অঙ্কিত 'ভারতীয় রাগমালা অনুপ্রাণিত চিত্র',



মাইকেল জ্যানসেনকৃত অজ্ঞন্তার পেন্সিল স্কেচ

ক্যারেনল্কাস অক্ষিত 'গ্রহসজ্জা'

### অবতরণিকা

#### ननिठकना ७ पर्नन

শিব্ধ-দর্শন সম্বন্ধীয় কোন আলোচনা করতে হলে শিব্ধ এবং দর্শন এতদুভয়ের মধ্যেকার সম্বন্ধটুকু নির্ণয় করা প্রয়োজন। বাহ্যতঃ দার্শনিক এবং শিল্পীর মধ্যে ব্যবধান দুস্তর ; শিল্পীর বিবেচ্য হল শিল্প-উপাদানের আনুকূল্যে স্নায়বিক উত্তেজনা, শিল্পকপ থেকে আনন্দ আহরণ ও আবেগপ্রতিধানির আকর্ষণীয়তা। দার্শনিকের উদ্দেশ্য হল তর্কশাস্ত্রসম্মত সম্বন্ধে সম্বন্ধ আবেগরঞ্জিত বিষয়সমূহের নিরুত্তাপ আলোচনা করা; সামান্য এবং নির্বিশেষ ভাবই দার্শনিকের আলোচনার উপজীব্য। শিল্পী সুন্দরের উপরতলার খবর রাখে, দার্শনিক সত্যের বিশ্লেষণ করেই তপ্ত। তাদের আঙ্গিক, তাদের ভাষা, তাদের আকাঙ্গ্রুণ সব কিছুই পরস্পরের থেকে একান্তরূপে পৃথক : তবে কবি-শিল্পী ও দার্শনিকের মধ্যে অস্ততঃ এইটুকু সাদৃশ্য আছে যে উভয়েই কথার ব্যবহার করে। তবে একজন একটা বিশিষ্টরূপকে বোঝাবার জন্য আবেগপ্রসূ শব্দরান্তির ব্যবহার করেন: অন্যন্ত্রনা সামান্য নির্বিশেষ ভাবটুকু দ্যোতিত করার জ্বন্য অথবা কোন অন্তর্নিহিত ভাবকে প্রকট করার জন্য যে ভাষার আশ্রয় নেন তার মধ্যে রঙ নেই. চাকচিক্য নেই। শিল্পীরও সৃষ্টি-ন্যায় রয়েছে তবে তা শিল্প-উপাদানগুলিকে সুসংহত করার অথবা শিল্পীর বিভিন্ন চিন্তবৃত্তিগুলিকে সমৰিত করার পদ্ধতিমাত্র। চিন্তাবিদের নির্বস্ত অভ্যন্তরীণ তর্কপদ্ধতির সঙ্গে শিল্পীর ন্যায়ের অনেক প্রভেদ। দর্শন এবং শিল্পের মধ্যে এক ধরনের নৈতিক বৈরিতা রয়েছে বলে মনে হয়। কবি কীট্সের সমগ্র কাব্য জ্বড়ে সৌন্দর্যের যে সক্ষ্ম নমনীয়তা বিরাজিত তা কবিমানসের সত্য ধারণা থেকে জাত; দর্শনের বিচারগত শৃথ্বলাবোধটুকু সব রকম মানসপ্রক্রিয়া থেকে অনুপস্থিত হলেও তাঁকে খুঁজে পাওয়া যায় বিবাগী শিল্পকর্মের বৈরাগ্যে। শিল্পী বিচারগত ধারণাশ্রয়ী সূত্রগুলি সম্বন্ধে সঙ্গতভাবেই সন্দিহান; তাঁর কাজ হল কল্পনাজাত রূপের সৃষ্টি ; সে রূপ ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য। চিম্তাবিদ অপরপক্ষে ইন্দ্রিয়গ্নাহ্য রূপকে কৃপার চোখে দেখেন, চিন্তার সঙ্গে আবেগকে যুক্ত করার **পক্ষ**পাতী নন। তিনি চিন্তার সাংগঠনিক আকারের প্রতি আগ্রহশীল, সে আকার সত্যাশ্রয়ী। কবি এবং চিত্রকরের দৃষ্টি বিষয়ের প্রতি নিবদ্ধ থাকে, দার্শনিকের দৃষ্টিও বিষয়াশ্রয়ী। তবে তাঁর চিস্তার প্রান্তিক বিষয়টুকু হল অনন্ত সত্তা অথবা আপন চিন্তার বিভিন্ন সূত্রের সংজ্ঞা ও সম্বন্ধ।

কিন্তু শিল্প ও দর্শনের মধ্যে বিরোধিতা থাকা সন্ত্বেও শিল্প ও দর্শন চিন্তার মধ্যে সৌসাদৃশ্য আছে, একে অপরকে দ্যোতিত করে। শিল্পী যখন শুধুমাত্র কুশলী কারুকার নন, তখন তাঁর বিষয়বস্তুর নির্বাচনে, শিল্প উপকরণের যথাযথ মনোনয়নে, তাঁর শিল্পকর্মের পূর্ণাঙ্গ প্রতিক্রিয়ায় তিনি জীবনের ও জগতের ভাষ্য রচনা করেন। তিনি তাঁর কল্পনাশ্রমী পদ্বায় একজন যথার্থ দর্শনবেস্তা। দার্শনিক সংজ্ঞা এবং প্রমাণকে আশ্রয় ক'রে, উদ্ভাবন এবং সমন্বয়ের পথে জীবন এবং জগণকে যেভাবে দর্শন করেন তাকে স্বটুকু অভিজ্ঞতার সমন্বয়ে আঁকা একটি ছবির সঙ্গে তুলনা করা যেতে পারে; বৃদ্ধি-আশ্রমী একটি রাগিণী অথবা কবিতার সঙ্গেও তার তুলনা

চলতে পারে; যদিও দার্শনিক আলোচনার ভাষা হল গল্পের ভাষা। প্লাতো-সৃষ্ট সক্রেতিস চরিত্রের মুখে আমরা শুনি, দর্শন হল সৃক্ষ্ম সঙ্গীত; এই গুরু-গন্ধীর সঙ্গীত নিত্য জ্বন্ধম, যদিও এর উৎসভূমি দার্শনিকের মতে যে মন তা একবারেই অনড়।

শিল্প এবং দর্শনের সৌসাদৃশ্যের কথা বাদ দিলেও দার্শনিক শিল্পকে অথবা শিল্পীকে ন্যায়সঙ্গতভাবে উপেক্ষা করতে পারেন না কেননা দার্শনিককে সামগ্রিক চিন্তার আশ্রয় নিতে হয়। দার্শনিক যে বিচারটুকুর অনুধাবনে নিত্য যত্মবান এবং যে প্রজ্ঞাটুকুকে তিনি আবিষ্কার করেন এই সৃষ্টির মধ্যে, শিল্পীও তাঁকেই খুঁজে ফিরছেল তাঁর আপন ছোট্ট সৃষ্টির ভূবনে আপনার শিল্প উপকরণটুকুকে আশ্রয় ক'রে। শিল্পীর সৃষ্টির জগতে আমরা দার্শনিকের চিন্তা-শৃঞ্খলার প্রতিমাকে দেখি; দার্শনিক এই চিন্তা-শৃঞ্খলাটুকুকে বিশ্বজ্ঞগতে প্রত্যক্ষ করার জন্য সকরুণ প্রয়াস করে চলেছেন। শিল্প দার্শনিকদের সযত্ম দৃষ্টি আকর্ষণ করেছে কারণ দার্শনিক যে শৃঞ্খলাটুকু প্রদর্শন করার জন্য যত্মবান, শিল্পীর শিল্পকর্মে তারই প্রতিষ্ঠা, বিশ্ব-ব্রহ্মাণ্ডে যে প্রজ্ঞার নিদর্শন রয়েছে শিল্প তারই অনুকার। অবশ্য আর একটি কারণেও শিল্প দার্শনিকদের মনোযোগের বস্ত্ব। শিল্পে নীতি, সত্য, জ্ঞান, এগুলি সম্বন্ধেও যে সব সমস্যার অবতারণা করা হয় কোন দার্শনিকই তাকে অবহেলা করতে পারেন না।

আমরা জানি যে নৈতিক বিচারে দার্শনিকেরা শিল্পকে একটি বড় সমস্যা বলে বিবেচনা করেন। দার্শনিকরা এ সমস্যাটিকে নিয়ে বিব্রত। বিশ্বতত্ত্ব ব্যাখ্যায় অথবা চিন্তাপ্রণালীর সংজ্ঞা দিতে গিয়ে সাধারণতঃ আবেগ ও ইন্দ্রিয়কে বাদ দেওয়া হয়। কিন্তু ইন্দ্রিয়গত যে জীবন, আবেগের যে প্রভাব তার বিশ্লেষণ ও বিবেচনা প্রয়োজন। যে কোন নৈতিক পরিকল্পনার বিবেচনাকালে এগুলি সম্বন্ধে আলোচনা দরকার এবং যে কোন নৈতিক পদ্ধতির সংজ্ঞাদানের সময়েও এদের যথাযথ মর্যাদা দান করা আবশ্যক। ভালই হোক্ আর মন্দই হোক্ জীবনে এদের প্রভৃত প্রভাব এবং মানুষের প্রবৃত্তিগত জীবনের উপরও এদের প্রতিক্রিয়া অনস্বীকার্য। ইন্দ্রিয় এবং আবেগ সম্পর্কিত আলোচনা তাই আবশ্যিক বিষয়রুপেই দর্শন শাস্ক্রে উপজীব। হয়েছে।

দার্শনিক প্লাতো প্রমুখ দর্শনবেস্তাগণ তাই শিল্পকে নৈতিক শৃঞ্জলার উপায় এবং উৎসরূপে কল্পনা করেছেন। শিল্পকে অবশা সন্দেহের চোখেও দেখা হয়েছে, যখনই কোন দার্শনিক আত্মাকে জীবদেহের উপরে স্থান দিয়েছেন, অধ্যাত্মবিদ্যাকে দেহতত্ত্ববাদের উপরে প্রতিষ্ঠা করেছেন, তিনি তখনই চারুকলা সম্বন্ধে সন্দিহান হয়ে উঠেছেন; অধিকাংশ খ্রিস্টীয় নীতিবাগীশের বেলায় এইটাই ঘটেছে। শিল্পের রহস্যে যাঁরা দীক্ষিত তাঁরা পুরোপুরি এ থেকে রস গ্রহণ করতে পারেন। তাই সাধারণের এ বিষয়ে আগ্রহের অন্ত নেই। শিল্পী সাধারণ মানুবের মনোযোগ সহজেই আকর্ষণ করেন, তার চারিত্রিক দাট্য সহজেই শিল্পী ক্ষুপ্প করে দিতে পারেন বলেই অনেকের বিশ্বাস। খ্রিস্টীয় ও অন্যান্য কৃছ্মসাধনতত্ত্বে বিশ্বাসী নীতিদার্শনিকর দল এদের দলে আছেন; মহাদার্শনিক প্লাভোও এদেরই দলে দলী যখন তাকে আর আমরা 'সন্দোহিত ও সন্দোহনকারী' কবি বলে মনে করতে পারি না। তিনিই এদের প্রজ্ঞাবান প্রবন্ধা, গতানুগতিক কৃছ্মসাধনবাদীদের সন্দেহটুকু সম্বন্ধে আর কোন আপত্তি চলল না যখন ফ্রমেডীয় মনঃসমীক্ষণের দ্বারা এই সন্দেহ সমর্থিত হ'ল। চারুকলার মধ্যে যে যৌন

আবেদনের অনুরণন প্রতিধ্বনিত হচ্ছে, যৌন আবেদনের যে প্রচ্ছের প্রতিক্রিয়া শিক্ষে অন্তরশারী তাকে অস্বীকার করা চলে না; শিক্ষের রূপে এবং উপাদানের মধ্যে যৌন অভিলাবের যে প্রচ্ছের লীলা চলে, যৌন আবেণের যে রূপান্তর ঘটে নন্দনতান্ত্বিক প্রয়াসে, এসব কথা মনঃসমীক্ষকদের অন্তর্পৃষ্টিতে ধরা পড়ে গেল। গোঁড়া নীতিবাগীশদের সন্দেহ সমর্থিত হল মনঃসমীক্ষকের গবেষণার; এ সব তথ্য থেকে যে কোন সিদ্ধান্তই গৃহীত হোক না কেন, এ কথা সত্য যে প্রাচীন গোঁড়া নীতিবাগীশ এবং আধুনিক মনঃসমীক্ষকের মধ্যে এই সব তথ্যের নির্ভূলতা সম্বন্ধে কোন দ্বিমত রইল না।

শুধুমাত্র দেহ এবং আত্মাকে কেন্দ্র ক'রে এই বিবাদ আবর্তিত হয়নি: বিবাদের হেড অন্যত্র রয়েছে। 'রিপাব্রিক' গ্রন্থের শেষে সক্রেভিস কেন অনিচ্ছাসম্বেও কবিকে তাঁর আদর্শ রাষ্ট্র থেকে নির্বাসিত করলেন? এর পূর্বে ত কবিকে তিনি মাত্র নিন্দা করেছিলেন। প্লাতো কিন্তু এ কথা ভাবেন নি যে শিল্পী শুধুমাত্র আমাদের পশুসন্তাটাকে জাগিয়ে তোলে; তিনি কবির নিন্দা करतिष्ट्र किनना कविता मानुरवत मनक विशयशामी करत। वस्तुत हेक्कियशाह्य ऋश्वित स्मार्ट মানুষকে মুদ্ধ করে। এই ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য বস্তুরূপটুকুকে কল্পনার অন্ধকারের আশ্রয়ে আবার কবি নতুন করে বিন্যাস করেন। আর এই বন্ধ<del>্ব রূপ</del>টুকু আবার হল প্লাতো কথিত Idea বা মহাভাবের ছায়ামাত্র। মানুষের বৃদ্ধি যে সৌধ গড়েছে তার নির্মাণে ইন্দ্রিয় এবং চিন্তা কতখানি অবদান রেখে গেছে সে সম্বন্ধে বহুদিনের পুরানো একটা মতভেদ রয়েছে। বিশুদ্ধ প্রঞ্জাবাদীদের দৃষ্টি-কোণ থেকে শিল্পদেউলের পূজারীদের সম্বন্ধে, কারুকারদের সম্বন্ধে সন্দেহ পোষণ করা হয়েছে: তাঁদের শিল্প-উপকরণ ও শিল্পের বিষয়বস্কুই এই সন্দেহের অবকাশটুকু দিয়েছে। দর্শনেতিহাসে বার বার এর সাক্ষাৎ আমরা পেয়েছি। যখনই প্রজ্ঞাবাদীরা শিল্পের সমর্থনে কিছু বলেছেন তখন তাঁদের বক্তব্যের মধ্যে আমরা দেখেছি শিল্পের উপকরণ এবং শিল্পের ইন্দ্রিয়গ্রাহ্যতায় সেই সব অপরিবর্তনীয় আকার অথবা সন্তার দিকেই অঙ্গুলি निर्मिंग करत, य সতা পরিদৃশ্যমান সুন্দর ভবনের অন্তরালে আপনাকে গোপন করে, আবার কখন বা চকিত আলোকে আপনাকে প্রকাশ করে। প্লাতোর Symposium-এ আমরা শিক্স সম্বন্ধে এই ধরনের অভিমত পেয়েছি।

দেহ এবং আত্মা, ইন্দ্রিয় এবং মন এদের পারস্পরিক ছন্দ্রের মধ্যেই আমরা দার্শনিকদের শিল্প সমালোচনার সৃত্রটুকু খুঁজে পাই। অবশ্য এ ধরনের দ্বন্দ্বে উৎসব প্রেষণাকে অস্বীকার করেও বলা যায় যে দার্শনিক শিল্প সম্বন্ধে অজ্ঞ হয়েও তাকে পুরোপুরি অস্বীকার করতে পারেন না। এর একটি অন্য কারণও আছে। যে সব দর্শন আকারসর্বস্থ ন্যায়শাস্ত্র অথবা পরাবিদ্যায় পর্যবসিত হয় না তারা অবশেষে নীতিশাস্ত্রের আকার গ্রহণ করে। নীতিশাস্ত্র, তা তার উৎস যা-ই হোক না কেন, তার লক্ষ্য যাই থাকুক না কেন, সে যে কোন ধরনের অনুশাসনই প্রয়োগ করুক না কেন, নৈতিক অথবা সংজীবনের বিশ্লেষণ এবং বিবেচনাই তার উপজীব্য। নৈতিক জীবন, সংজীবন হল ইহলোকের জীবনধারার ভবিষ্যুত কার্যসূচী মাত্র; অবশ্য তা পরলোককেও দ্যোতিত করতে পারে। জীবনযাত্রা নির্বাহের জন্য নীতিসম্মত সংজীবনের ধারণার প্রয়োজন, এই ধারণাটুকু আমাদের অন্তভ ও অসং জীবনচর্যা থেকে মুক্তিদেয়, কল্যাণের স্পর্শে আমরা ধন্য ইই। ইহজীবনে সুখ লাভ করি; পরজীবনে মোক্ষের প্রত্যাশা রাখি। পরিচিত সুখবাদীদের কথা ছেড়ে দিলে এ তত্ত্ব সর্বতোভাবে স্বীকার্য যে

8

কল্যাণের ধারণাটুকু সর্বতোভাবে ভবিষ্যৎ জীবনকে আশ্রয় করে আছে; এই ক্ষণস্থায়ী ভবিষ্যৎ কালের অঙ্গীকারটুকু সম্বন্ধে সন্দেহের যথেষ্ট অবকাশ আছে। অধিকাংশ দর্শনমতকেই সুখবাদীদের বিরুদ্ধে স্টোয়িক মতবাদ প্রভাবিত করেছে; সুখাবেষণ নয়, কর্তব্য-পালনই হ'ল মানুষের প্রধান করণীয় ও নৈতিক জীবনের উদ্দেশ্য। সমাগত বর্তমানের পরিবর্তে দ্রাশ্রয়ী ভবিষ্যৎ, এই মুহুর্তের দাবীর চেয়ে অতীতের সামাজিক ও ধর্মীয় রীতি-নীতি এই কর্তব্যের স্বরূপটুকু নির্ণয় করেছে।

শিল্প উদাহরণের সাহায্যে অথবা ভাবে ভঙ্গীতে এই তত্ত্বই আমাদের শিখিয়েছে যে জীবনের প্রাপ্য বস্তুত্বি বর্তমান কালাশ্রয়ী। এই প্রাপ্তি সম্ভব হয় ইন্দ্রিয়ক্ত আনন্দের পাদগীঠে, আমাদের মনের আবেগ-মুক্তিতে। মুহ্র্তের আনন্দকে চিরায়ত করার নামই হল শিল্প; শিল্পের আনন্দৃত্বুই শিল্পসৃষ্টির উদ্দেশ্য, তা সে আনন্দ যত সৃক্ষ্মই হোক না কেন; শিল্পে এই আনন্দের ভূমিকাটুকু এতাই গুরুত্বপূর্ণ যে দাশনিক সাস্তায়না শিল্পের সংজ্ঞা দিতে গিয়ে বললেন, শিল্প হল আনন্দের মূর্তিমান বিগ্রহ। জগতে আমাদের দায়িত্ব অনেক, অনেক কর্তব্য সমাধানের গুরুতার আমাদের স্কলের আমাদের স্কলের আমাদের স্কলের আমাদের স্কলের আমাদের স্কলের আমাদের স্কলের আমাদের ক্রির্তার ক্রির্তার কিছু নেই যে নীতিবিদ শিল্পকর্মকে অপ্রয়োজনীয় মনে করেন, শিল্পের আনন্দকে চিত্তবিক্ষেপ বলে ভাবেন এবং শিল্প-র্মণীয়তা থেকে জাত সুখবোধকে কর্তব্য থেকে বিচ্যুতি বলে গণ্য করেন। Walter Peter এই প্রসঙ্গে লিখেছিলেন যে অভিজ্ঞতার ফলশ্রুতি নয়, অভিজ্ঞতাটুকুই লক্ষ্য।

নীতিশাস্ত্রের দ্রাক্ষাকৃঞ্জে যে কর্মীটি আগ্রহ সহকারে কাজ করেছেন তিনি ফল আশা করেন। কিন্তু মমুব্যকর্মের একটি মূল্যবান নিদর্শনকে খেয়ালী অনুজ্ঞার দ্বারা নস্যাৎ করে দেওয়া যায় না; দার্শনিকের কৃতিকেও অধীকার করা চলে রা। যখন তাকে নস্যাৎ করার যুক্তি আমরা খুঁজে পাই বলে ভাবি, তখনও কিন্তু প্রকৃত পক্ষে সে বেঁচে থাকে। যাঁরা দর্শনিচিন্তার তন্মর হয়ে আছেন তাদের চোখে এর অস্তিত্বের যথেষ্ট যৌক্তিকতা আছে। ভালোর জন্যই হোক আর মন্দের জন্যই হোক, দার্শনিকেরা আপন আপন দর্শনব্যবস্থার মধ্যে বহু নিন্দিত ও 'নির্বাচিত' শিল্পের জন্য একটু স্থান করে রেখেছেন। ইন্দ্রিয় মন ভোলায়, কল্পনা দর্শকের মত বদলায়; তবুও নীতিশাস্ত্রবিদেরা ইন্দ্রিয় এবং কল্পনা উভয়কেই আপন আপন মর্যাদায় নৈতিক ভিত্তির উপর প্রতিষ্ঠিত করেছেন। মাধকপ্রবর সেন্ট অগন্টিন যখন গার্হস্থ্য-আশ্রম ত্যাগ করেন তখন তিনি অলংকার শাস্ত্র এবং সৌন্দর্য— এতদুভয়কেই পরিত্যাগ করেছিলেন। অবশ্য সন্ম্যাসগ্রহণের পরে তিনি অলঙ্কার শাস্ত্রেয় আশ্রম গ্রহণ করেছিলেন সৌন্দর্যের পক্ষে ওকালতি করার জন্য। সুন্দরের সীমায়িত রূপদর্শনের মধ্যে সেই অলক্ষ্য মহারূপের দর্শন মেলে এবং এই পথেই স্বয়ং ভগবানের সাক্ষাৎ পাওয়া যায়। সেন্ট বোনাভেন্তরা বিশ্ববন্ধাওকে ভগবদ্বচনের ভাষ্যরূপে কল্পনা করেছিলেন সেই ভাবার কবি হিসেবে।

শিক্স সম্বন্ধে মানুষের স্পর্শকাতরতা সুবিদিত; ভগবান যে কোন নির্দেশই দিন না কেন, প্রজ্ঞা যা কিছু প্রমাণের প্রয়াসই করুক না কেন, ভগবান এবং মানুষের প্রজ্ঞা এরা উভরেই শিক্সকে আপন আপন উদ্দেশ্যসিদ্ধির জন্য ব্যবহার করেছে। তাই Republic গ্রন্থে শিক্সকে সত্যের অপলাপ চিত্রণের মাধুর্যময় মাধ্যমরূপে বর্ণনা করা হয়েছে। সে অনৃতভাবণে মানসিক ব্যাধির নিরাময় হয়। শিশুরা এবং শিশুধর্মী বয়য় মানুষদের মধ্যেও স্ফানেকেই বৃদ্ধির আবেদনে সাড়া দেয়। দু'হাজার বছর পরে ঋষি তলস্তয় বললেন যে শিল্প-কর্মের মহৎ উদ্দেশ্য ও গুরু দায়িত্ব হল মানুষকে আপনার মনুষ্যম্বের জ্ঞানটুকু দান করা, মানুষ যে ঈশ্বরের পুত্র সেই সত্যটুকু সম্বন্ধে অবহিত করা। শিল্প আপনার প্রসাদগুণে ও সর্বজ্ঞন-বোধ্যতায় নীতিশিক্ষার বাহনরূপে গণ্য হতে পারে। যে ক্ষেত্রে নীতিশিক্ষার বাহনরূপে গণ্য হতে পারে। যে ক্ষেত্রে নীতিশিক্ষার বাহনরূপে গণ্য হতে পারে। যে ক্ষেত্রে নীতিশিক্ষার বাহনরূপে শিল্প প্রায়শঃই কার্যকরী হয়।

এ সত্যটুকু দার্শনিকদের কাছে সম্প্রতি গ্রাহ্য হয়েছে যে শিল্পের মাধ্যমে যে শুধুমাত্র নৈতিক সত্য অথবা নীতিসারটুকু পরিবেশিত হয় তা নয়, শিল্পচর্চায় ও শিল্পানন্দ আস্বাদনের ক্ষেত্রে শিল্পগুলিকে আমরা নীতি-দর্শনের দৃষ্টান্ত অথবা শব্দ ব্যতিক্রমরূপে গ্রহণ করতে পারি। মন যে সত্য প্রমাণ করতে চায়, চিত্রকল্প তাকে ফুটিয়ে তোলে। নীতিবাগীশেরা শৃত্বলা, একতা ও পারস্পর্যকে নৈতিক জীবনের আবশ্যিক উপাদানরূপে গণ্য করেন; তাঁদের মতে মানুষকে উপায়রূপে গণ্য না ক'রে উপেয়রূপে গণ্য করা উচিত। তারা আমাদের শেখালেন যে গুরুত্বপূর্ণ ব্যাপারকে লঘু ব্যাপারের উর্ম্বে স্থান দিতে হবে, যা অকারণ অনিমিন্তিক তাকে প্রাহ্য ना करत या সারবান তাকেই গ্রহণ করতে হবে। তারা সমন্বরের জন্য শৃত্মলা দাবী করেছেন, স্থিতির জন্য কেন্দ্রীকরণ চেয়েছেন এবং শান্তির জন্য জটিলতা পরিহার করেছেন। এই ধরনের নৈতিক জীবনের উপাদানের এবং শিল্প-উপাদানের মধ্যে বিশেব পার্থক্য নেই। শিল্পের গুণ তার সৌরভ, তার স্বাদ, তার অসামান্যতা--- এ সবই শিল্প-উপাদানগুলির বিশেষ ইণ্ডিতে সমস্যা সমাধানের ফলমাত্র। সিজ্ঞানের আঁকা ছবি অথবা বীঠোফেনের কোয়ার্টেট যে অসামান্যতার দাবী করে তা তাদের আপন আপন উপাদান এবং উপকরণগুলিকে সম্বন্ধিত করার বিশেষ পদ্ধতির উপর নির্ভরশীল। ঐ ছবিটির কোন একটি উপাদান যদি ভিন্নভাবে সন্নিবিষ্ট হত তাহলে ছবিটির প্রকৃতি ভিন্ন হত; কোয়াটেটের বিষয়বন্ধার রূপান্তর ঘটালে কোয়াটেটিও ভিন্ন হত। শিল্পের সমগ্রতার মধ্যে সমবিতরূপেরই প্রতিষ্ঠা; এই সমবয়, এই ঐক্যের অসম্ভাব ঘটলে তা ছবিই বলুন আর সঙ্গীতই বলুন, উভয়েরই চরিত্রহানি ঘটায়। শিল্পকর্মের মধ্যে যে সুষ্ঠু শৃত্বলাটুকু শিল্পী বহু আয়াসে রচনা করেন, তা থেকে যদি কখনো বিচ্যুতি ঘটে তবে পারম্পর্য লুপ্ত হবে, ঐক্য বিনম্ভ হবে এবং সৃষ্টিশীল শিল্প মাধুর্যের যে অনন্যতা, শিল্প-কর্মের কোথাও তার চিহ্নমাত্র থাকবে না। বার বার ভূল করেও সেই ভূলের নিবারণ-প্রয়াসের মাধ্যমে শিল্পী তাঁর শিল্পরীতিকে আয়ন্ত করেন্, তাঁর সহজ্ঞাত নৈতিক প্রবৃত্তির তাড়নায় তিনি কেবলমাত্র অলংকরণকর্মচুকুর পক্ষপাতিত্ব কর্রেন না। তিনি হিংসাকে পরিত্যাগ করেন যখন হিংসা শক্তির বিকৃত মূর্তি পরিগ্রহ করে। তাঁর বক্তব্যে বাহল্য বর্জিত হয়। ডিনি তাঁর সৃষ্টির উপাদানকে, তাঁর রীতি ও আন্দিককে এবং তাঁর আপন শিল্পীসন্তাটুকুকে পরিপূর্ণ মর্যাদার গ্রহণ করেন। এ এক পরম বিস্ময়ের কথা।

পোলোনিয়স বলেছিলেন যে, নিজের কাছে মিথাচরণ করো না। অনেক সময় শিল্পীরা তাঁদের সুদীর্ঘ জীবনচর্যার মধ্য দিয়ে আপনার শিল্পীসন্তাটুকুর পরিচর পান; শিল্পের যে শৃত্বালা তারই মাধ্যমে এই পরিচর ঘটে। শিল্পী আপন শিল্পকর্মের মধ্যে যে কঠোর-শৃত্বালাটুকুর সৃষ্টি করেন তা বহিরাগত কোন সন্ন্যাসধর্মের কর্ম বলে গণ্য হতে পারে। শিল্পী আপনার সৃষ্টির

অনুকূলে যেভাবে নিজ মানস-প্রবণতা ও আঙ্গিককে কেন্দ্রীভূত করেন তাকে কোনভাবেই কোন নৈতিক আদর্শ ধর্ব করতে পারে না। আমরা শিল্পকলার মধ্যে উপায়কে উপেরের মর্যাদা দেবার যে প্রবণতাটুকু দেখি তা কোন নৈতিক তত্ত্ব অথবা নীতি আচরণের মধ্যে খুঁজে পাই না। সিজানের ভাষায় যে-শিল্পকে পূর্ণশিল্প বলা হয়েছে সেই ধরনের শিল্পকর্মে কোন কিছুই কেবলমাত্র উপায়রূপে গণ্য হয় না। শিল্পের সকল উপাদানই সামগ্রিক শিল্পসন্তার অঙ্গস্বরূপ। শিল্প-অতিরিক্ত কোন উদ্দেশ্য যদি শিল্পকর্মকে অনুপ্রাণিত করে তবে তা যেমন শিল্পীর নিজের কাছে ধরা পড়ে, তেমনি আবার তা বোদ্ধা দর্শকের দৃষ্টিও এড়ায় না। প্রতারণা, পেশাদারী-কোশল, নাটকী আঙ্গিক, আবেগ-উদ্বেলতা, চটকদারী অভিনবত্ব— এসব দিকে নিম্নশ্রেণীর শিল্পী দৃষ্টি দেন, ফলে তাঁর জাগতিক সাফল্য হয়ত সহজে আয়ন্তে আসে। কিন্তু এ পথে কোন শাশ্বত শিল্পসৃষ্টি সন্তাব হয় না।

শিল্পের জগতে উপায় এবং উপেয়কে, উদ্দেশ্য এবং সৃষ্টিকে, বন্ধব্য এবং বলার ভঙ্গীকে পৃথক করা যায় না। অবশ্য আমরা একথা বলছি না যে শিল্পী অন্যান্য মানুবের মত সুযোগ-সদ্ধানী নন; তিনি ভণ্ড অথবা নির্বোধের মত ব্যবহার করতে পারেন তাঁর প্রতিবেশীদের সঙ্গে; কিন্তু তিনি যেখানে সার্থক শিল্প-স্রষ্টা সেখানে তাঁর নন্দনতাত্ত্বিক বৈরাগ্য, তাঁর সত্যানুরাগ, শিল্প-উপাদান এবং আঙ্গিকের সৃষ্ঠ্-সমন্বর সাধনে তাঁর নিবিড় আগ্রহ, তাঁর বন্ধব্য এবং বক্তব্য নিবেদনের ভঙ্গী বিষয়ে ঐকান্তিক নিষ্ঠা— এসবের অপ্রভূলতা কখনই ঘটে না। বৈজ্ঞানিক গবেষণা এবং নির্লিপ্ত দর্শন-আলোচনার ক্ষেত্রে আমরা যে সমগ্রতা ও সমন্বরের নৈতিক আদর্শের সন্ধান পাই, তার দেখা পাওরা যায় সার্থক শিল্পীর শিল্প-এষণায়।

যে কাল সমাগত, ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য, যা একান্তরূপে সত্য তার অন্তরেও যে কল্যাণ অনুসূতি রয়েছে এ ধারণা নৈতিক-আদর্শ-উৎসারিত। যা ঘটেছে তারই স্বারকটিফ হল শিল্পকর্ম। শিল্প সমারোহ বর্তমান কালকে কেন্দ্র করে আবর্তিত হয়। যে-কোন আদর্শ জীবনের কথাই আমরা কল্পনা করি না কেন, সেই জীবনটুকুকে আমাদের ব্যবহারিক জীবনে একদিন না একদিন সভ্য করে তুলতে হবে। দূর ভবিষ্যৎ কোন না কোন সময়ে বর্তমানের রূপ পরিগ্রহ করবেই। যে পরম শান্তি আমাদের কাম্য তাকেও আমরা বর্তমান পটভূমিতে পেতে চাই। স্বর্গ, আদর্শ, ভাবরাজ্ঞা, এসবই হল জীবনের পরিণ্ডি মাত্র; জীবন যা হবে যা হতে পারে ডারই কল্পিড রূপ। স্বর্গরাজ্ঞার প্রশস্ত অঙ্গনে, ভাবরাজ্ঞার সীমান্তে সেই সব আদর্শ, সেই সব মূল্যবোধ, সেই সব মহৎগুণ আত্মগোপন করে থাকে, যা আজ্রও আমরা আমাদের জীবনে এবং কর্মে সত্য করে তুলতে পার্বিনি। নৈতিক সংস্থাণ্ডলির মধ্যে আমরা নীতি-আদর্শকে কর্মে রূপায়িত করার আঙ্গিকটুকুকে প্রত্যক্ষ করেছি, মূল্যবোধকে দৈনন্দিন জীবনে প্রকট হতে দেখেছি। যে নৈতিকতত্ত্বে ভবিষ্যৎকালের পরিপ্রেক্ষিতে কোন আদর্শের প্রতিষ্ঠা নেই, তা যদি অশুভকে দ্রীকরণের পথ নির্দেশও করে তবে তা প্রতারণার নামমাত্র হবে। কৃচ্ছুসাধন, আন্মোৎসর্গ ও কঠোর শৃত্বলার প্রবর্তনা যদি কেবলমাত্র আত্মদমন ও আত্মদানের জন্যই করা হয় তবে তাকে আত্মনিপীড়ন ছাড়া অন্য কিছুই বলা চলবে না। কল্যাণকে, শুভকে আমরা 'সুখ' বা 'স্বৰ্গীর-শান্তি' এই আখ্যায় ভৃষিত করতে পারি, কিন্তু যখন আমরা এই সৃষ্টুকু ভোগ করি, এই স্বর্গীয় শান্তিতে অবগাহন করে উঠি তখন তা আর ভবিব্যতের অঙ্গীকার মাত্র নয়, তা হল বর্তমানকালের উপজ্ঞীব্য আমাদের অভিজ্ঞতার বিষয়; তা হল একাম্বরূপে বাস্তব।

সূতরাং বলা যেতে পারে যে শিক্সের রূপে ও রেখায় তার আত্যন্তিক লক্ষ্যটুকু আপনাকে প্রকাশ করে; কল্পিড মূল্যবোধের দৃষ্টান্ত হিসাবে শিল্পকর্ম গভীর মনোযোগের দাবী রাখে। এই নন্দনতাত্ত্বিক মূল্যবোধের সমগোত্রীয় মূল্যবোধ আবার নীতিতত্ত্বের উপজীব্য। নীতিশাস্ত্রের উপজীব্য যে শুভাগুভের ধারণা আমাদের জীবনকে নিয়ন্ত্রিত করে তাদের আমরা প্রত্যক্ষ করি শিল্পের জগতে। নীতিশাস্ত্র যেসব শুভ এবং কল্যাণের কথা আমাদের শুনিয়েছে তারা সকলেই প্রায় কোন না কোন শিল্পকর্মের মধ্যে আপনাদের প্রতিষ্ঠা করেছে। এ কী সেই দার্শনিক न्भिताक्का-कथिंठ आमारमत वृহन्छत সন্তাत ताथ, आमारमत कल्गागताथ, यात माराराग স্পিনোজা মনুষ্য-কর্মের বিচার করেছেন ? সঙ্গীতে এবং বিয়োগান্ত নাটকে আমাদের যে দ্রুত ধাবমান বহুমুখী অভিজ্ঞতার আস্বাদন ঘটে তার জুড়ি অন্য কোথাও মেলা ভার। সৃজ্ঞনে ও সৃষ্টকর্মের রসাস্বাদনে এ-তত্ত্ব সমান ভাবে সত্য। দার্শনিক নীটসে, শিল্পের এই গুণ ও চারিত্রধর্ম অবলোকন করেছিলেন। তিনি একে 'ডায়োনিজীয়' আখ্যায় ভূষিত করেছিলেন। শিল্পের যে আত্যন্তিক শক্তিটুকুর আমরা সন্ধান পাই তা শুধুমাত্র বিচার বিশ্লেষণ করে পাওয়া যায় না। শিল্পকর্মের এই শক্তি, এই প্রাণ, দর্শক ও শ্রোতাদের মধ্যেও সংক্রমিত হয়ে যায়। শিল্পী সূজনকালে এই শক্তিটুকু আস্বাদান করেন ও তার শ্রোতা অথবা দর্শকের অন্তরে এই শক্তির সঞ্চার করে দেন। শিল্পীর এই কাজটুকু হল যথার্থ শিল্পীজনোচিত। যদি নীতিশাস্ত্রের কাজ হয় জীবনে শৃঙ্খলা আনয়ন করা, জীবনে শক্তির সঞ্চার করা, যার ফলে জীবন সৃষ্থ ও স্বস্থ হয়ে উঠতে পারে, তাহলে আমরা বলব যে ঠিক এই কাজটুকুই শিক্কও সম্পন্ন করে। মানব-অভিজ্ঞতাকে উন্নত করে, প্রশস্তও করে এই চারু শিল্প।

নৈতিক চিন্তা আদিকাল থেকে জীবনকে প্রশস্ত, পর্যাপ্ত ক'রে তুলতে চেয়েছিল। আর এই পর্যাপ্তিটুকু আমরা দেখেছি শিল্পের শব্দ, রঙ এবং কথার উদার দাক্ষিণ্যে। জীবনে এই উদারতা এই প্রাচুর্য, এই দাক্ষিণোর একান্ত অভাব। শিল্পে ইন্দ্রিয়ক্ত উপাদানের প্রাচুর্য, তীক্ষ্ণ তীব্র আবেগের গভীরতা আমাদের এ সম্বন্ধে অবহিত করে যে, বুদ্ধি ও কৌশলের যথাযথ ব্যবহার করলে জীবনও শিল্পপদবাচ্য হয়ে উঠতে পারত; অবশ্য যদি ব্যক্তি-জীবনকে এবং সমাজকে আমরা একটি সামগ্রিক শিল্পের বিষয়বস্তু করে তুলতে পারি তবেই এটি সম্ভব হয়। শিল্পে যে রূপ, যে রঙ. যে প্রাণটুকু প্রত্যক্ষ করি তা শুধুমাত্র শিল্পের জগতেই আবদ্ধ হয়ে থাকবে কেন? অবশিষ্ট জীবনটা শুধুমাত্র ছকে বাঁধা, প্রাণহীন, বর্ণ-বৈচিত্র্যহীনই বা হবে কেন? একটা শ্রেণীগত ঐতিহ্যের বশবর্তী হয়ে আমরা বিশ্বাস করি যে, বস্তু ব্যবহারিক এবং সুন্দর এই দুটি শ্রেণীতে বিভক্ত হতে পারে। যাঁরা লাভ করার জন্য ব্যবসা করেন তাঁরা এই বিভাগে বিশ্বাস করেন। কারুকলার প্রগতির সঙ্গে সঙ্গে আমরা লক্ষ্য করেছি যে ব্যবহারগত প্রয়োজনে কাজে नाগানো হয় এমন জিনিযে সুন্দরের স্পর্শটুকু এসে লাগতে পারে, যে সমাজে সকলকে উপেয় হিসাবে গণ্য করা হয় সেখানে সকলেই এমন কাজে অংশ গ্রহণ করতে পারে যে কাজ শিল্প-প্রাণনায় অনুপ্রাণিত। যে সমাজে যুথবদ্ধতার প্রকোপে মানুষের সকল প্রয়াসই প্রাণহীন এবং মৃত সেই সমাজের মানুষের শিল্পকর্মে কেবলমাত্র আমরা এই প্রাণশক্তির প্রাবল্যটুকু প্রত্যক্ষ করি।

নীতিবাগীশের দল নীটশে কথিত এই ডায়োনিন্ধীয় গুণটি সম্বন্ধে বড়ই সংশয়যুক্ত, তা সে শিক্সেই হোক কিংবা ন্ধীবনেই হোক। দুর্বার প্রাণশক্তি সমাজে বন্য বর্বরতার সূচনা করতে

পারে, আবার ব্যক্তিগত জীবনে তা মূর্ছারোগেরও সূত্রপাত করে। এরা উভরেই পরম ক্ষতিকর। মানুষ মধাহ্নবেলার কলরবমন্ত কীটপতঙ্গ মাত্র নয়। জীবনে সাধনার প্রয়োজন; এই জীবনকে বিচার করতে হবে ভবিষাৎ কালের পটভূমিতে। ভালোভাবে বাঁচতে হলে নূনতম সমন্বয়টুকু সাধন করতে হবে। বিশৃত্বলার বিকল্প হচ্ছে শৃত্বলা। সৎ-জীবনে নিয়ন্ত্রণের দরকার। জীবনের উদ্যানে পরিশ্রম করতে হয়, তবেই না বর্ণাজ্জ্বল পূষ্প সমারোহে দশদিক আকীর্ণ হয়ে উঠবে। অন্যথায় আগাছায় চর্তৃদিকে ভরে যাবে। হয়ত দৈবাৎ এখানে ওখানে দৃ'একটি বাহারে ফুল ক্ষণিকের জন্য মূখ তুলবে। এই ক্ষেত্রেও শিল্প হল দৃষ্টান্ত-আশ্রয়ী নীতি-শিক্ষক। দাশনিক নীটেশে শুধুমাত্র শিল্পর ডায়োনিজীয় গুণটির কথাই বলেন নি। তিনি শিল্পের এ্যাপোলোনীয় গুণটির কথাও বলেছেন। শিল্পে যেমন প্রাণবন্যার উদ্দামতা আছে তেমনি আবার তা স্থৈ ও শান্তির প্রতীক। শিল্পে আমরা যে পরিমাণে এদের দেখা পাই ঠিক সেই পরিমাণে জীবনে এদের দেখা পাই না।

উনবিংশ শতকের শেষ পাদে শিল্পের পলায়নী-প্রবৃত্তিটুকু নিয়ে যে বাদানুবাদ চলেছিল তা আক্ষও অব্যাহত আছে। ভাবাবেগের দ্বারা চালিত হয়ে একদল পণ্ডিত এই গব্ধদন্তমিনারকে সমর্থন করেছেন আবার অন্য আর একদল এর বিরোধিতাও করেছেন। যদি শিল্পকে 'পলায়ন' আখ্যাই দেওয়া হয়ে থাকে তা হলে নিশ্চয়ই তার যুক্তিসঙ্গত কারণ রয়েছে। মানুষের মনের অভ্যন্তরীণ জটিলতা ও বিশৃত্বলা থেকে মুক্তিই হল এই শিল্পকর্ম; স্নায়বিক বিকারের বেদনার শান্তিও এই শিল্পকর্মে পাওয়া যায়। বিশৃত্বলা সমাজের ব্যাপক বিকারের হাত থেকে পালিয়ে গিয়ে শিক্সের জগতে নিষ্কৃতি পায়; জাগতিক নৈরাজ্ঞা, মানসিক জটিলতা— এদের হাত থেকেও মুক্তি পাওয়া যায় শিল্পের সৌন্দর্যলোকে। চিত্রের শৃত্বলাবদ্ধ স্থানিক সংস্থানে, তার বিস্তারে ও গুরুত্বে, সঙ্গীতের শব্দ শোভাযাত্রার সুস্পষ্টতায়, কাব্যের ছন্দোময় আনন্দের মধ্যে আমরা শৃঙ্খলাকে পাই, সমন্বয়কে প্রত্যক্ষ করি, শান্তরসের আস্বাদন করি। নীতিবাগীশের দল সমন্বয়ের মধ্যে যে মূল্যটুকুকে প্রত্যক্ষ করেন তা শিল্পের সীমিত প্রাকারের মধ্যে সহজ্বলভ্য। শিল্পের এই সমন্বয়ধর্মী রূপটুকু শুধুমাত্র সান্ত্রনাই দেয় না অথবা পলায়নের সুযোগটুকুই দেয় না, আগামী দিনের সমাজব্যবস্থার পূর্ণাঙ্গ চিত্রটুকু তারা আমাদের সামনে তুলে ধরে। তারা হল অনাগত ভবিষ্যতের পূর্বাভাস। আত্মা-নিয়ন্ত্রিত শৃঙ্খলাটুকু শিল্পকর্মের উপাদন এবং আঙ্গিকের মধ্যে প্রতিষ্ঠা পায়, এই শিল্প-শৃত্বলা সেই বৃহস্তর জীবন-শৃত্বলাকে দ্যোতিত করে, এই বৃহস্তর জীবন শৃষ্খলার প্রসাদে আমবা বন্য- বর্বরতার হাত থেকে সমাজ্ঞকে রক্ষা করি, স্নায়বিক বিকার থেকে ব্যক্তিমানসকে রক্ষা করি; অন্যদিকে এই শৃষ্মলাই একনয়কতন্ত্রের লৌহনিগড় থেকে মানুষকে মুক্তি দেয়। শিল্পে মানুষ তার পরিমিত ব্যক্তিস্বাতস্ত্রাকে ফিরে পার, জীবনে এইটুকুরই অভাব। সমাজে— তা সে গণতান্ত্রিকই হোক অথবা একনায়কতান্ত্রিকই হোক, সেখানে ব্যক্তি স্বাতদ্বোর প্রতিষ্ঠা সহজ্ঞসাধ্য নয় 🗸

সূতরাং দেখা যাছে যে, শিল্পী এবং নীতিবিদেরা স্থান পরিবর্তন করেছে। অতীতে নীতিবিদ শিল্পীকে উপদেশ দিয়েছেন; এখন আমরা এটুকু বুঝতে পারছি যে শিল্প থেকে নীতিবিদেরা কিছু কিছু নির্দেশনা গ্রহণ করতে পারেন। কেননা, নীতিবিদ জীবনের মৃল্য সম্বন্ধে, সঙ্গতি-প্রাণ-উজ্জ্বল, ঐশ্বর্যবান, তীক্ষ্ণ, তীব্র, জীবনায়ন সম্বন্ধে যে সব তত্ত্ব কথা বলেন তার সবটাই শিল্পীর প্রতিভা আপন সৃষ্টিতে প্রমূর্ত করে দিয়েছেন। বোদ্ধা রসিকের দল বিশের প্রেষ্ঠ

শিল্প সম্ভাবে আপন আপন জীবনচর্যার উপাদান এবং উপকরণকে প্রত্যক্ষ করেছেন। জীবন যখন আপনাকে উপলব্ধি করে— তখন তার সম্ভাব্য যে রূপ, সেই রূপই শিল্পে আমরা প্রত্যক্ষ করে থাকি। শিল্পের অতিপ্রত্যক্ষ এই রূপ দর্শক্তে এবং শ্রোতাকে নতুন নতুন জীবনচর্যায় অনায়াসে উদ্বুদ্ধ করে; তর্ক করে অথবা আদেশ দিয়ে মানুষকে বশ করা যায় না। শিল্প আপন ঐশ্বর্যময় রূপটুকু দেখায় আর সেইরূপে বোদ্ধা রসিকজন মুগ্ধ হয়। তাঁরা শিল্পকে ভালবাসেন।

এইভাবে শিল্পকর্মের মাধ্যমে আমরা যে সব মৃল্যুকে ইন্দ্রিয়গোচর করে তুলি, তারা আমাদের কল্পনার উপরে প্রভৃত প্রভাব বিস্তার করে। প্লাতো থেকে তলস্তুয় পর্যন্ত সকল দার্শনিকরাই— এ বিষয়ে একমত যে শিল্পের ভাষা হল সর্বজনীন ভাষা; সূত্রের ভাষা হ'ল আদেশ নির্দেশের ভাষা— এদের চেয়ে অনেক বেশী শক্তিমান, ব্যাপকতর ভাষা হল শিল্পের ভাষা। ধর্মে আমরা বিশ্বলাতৃত্বের কথা শুনেছি, যাঁরা অপেক্ষাকৃত অধিক পরিমাণে সামাজিক তারা সমবায় প্রচেষ্টার কথা বলেছেন। শিল্পে অবশ্য এই বিশ্বলাতৃত্ব এবং সমবায় প্রচেষ্টা, এতদুভয়কেই আমরা প্রত্যক্ষ করি। মানুষের কাছে অত্যন্ত মূল্যবান যে আবেগগত জীবন তার গভীরে শৃত্বলাটুকু রয়েছে। সেইটুকু শিল্পীর শিল্পকর্মে সূপ্রকট; প্রবৃত্তির উন্মাদনা এখানে অনুভৃতির বিমল আনন্দে রূপায়িত হয়। কবিতার ভাষায় সব শিল্পই কথা বলে। এই কথার যেন ছবি আঁকা হয়। সে ছবির ভাষায় মানুষের আবেদন ধ্বনিত হয়ে উঠে। মানুষের নৈতিক জীবনের নিয়ন্তা হিসাবে এইসব শিল্পকর্মের কার্যকারিতা অনস্বীকার্য। স্বেরাচারী একনায়ক্রেয় সঙ্গীতের, চিত্রের এবং কথার অন্তনিহিত শক্তির তল্পাটুকু জানেন। বাস্তববাদী নীতিবিদদেরও এই শক্তিটুকু সম্বন্ধে অবহিত হতে হবে।

দর্শনের নৈতিক দিক সম্বন্ধে এবং শিল্পের সঙ্গে দর্শনের সম্বন্ধের প্রসঙ্গে আমাদের আর একটু বক্তব্য আছে। মানুষ যে সব বিশ্বাস এবং আর্দশকে আত্রায় করে জীবন যাপন করে, নীতিবিদেরা সেগুলি সম্বন্ধে অতিমাত্রায় সচেতন। এই আদর্শ এবং বিশ্বাসগুলি যেন শিল্পীর শিল্পকর্মে মূর্তি পরিগ্রহ করে। মানুবের কল্পনায় শিল্পীর প্রতিভার প্রসাদে এরা জীবন্ধরূপে প্রতিভাত হয়। এদের এই সজীব অতিপ্রত্যক্ষ রূপটুকুর নৈতিক প্রভাব দ্রপ্রসারী। এরা মানুবের নীতিজ্ঞানকে সক্রিয় করে নাায়বুদ্ধির কাছে যা সুপারিশ করে, যে আদর্শের কথা বলে, শিল্পে সেই আদর্শের মনোহরণ মূর্তি আমরা প্রত্যক্ষ করি। শিল্পকলার জগতে আমাদের অনুভূত মূল্যুকুর সঙ্গে সর্বজন স্বীকৃত মূল্যুবোধের কোন প্রভেদ থাকে না।

দার্শনিকেরা চারুকলার নৈতিকতা সম্বন্ধে যে অনুসন্ধান করেন তা অনীহা-প্রস্ত। ওঁরা বলেন যে শিল্পকর্ম মানুষের আনন্দের উৎস। দার্শনিকেরা হয় এই আনন্দকে অধীকার ক'রে নস্যাৎ করতে চেয়েছেন অথবা এই নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দের ন্যায়সঙ্গত ব্যাখ্যা করতে চেয়েছেন। মানুষের সামপ্রিক ধ্যানধারণার ক্ষেত্রে শিল্পের স্থান নির্ণয় করার চেষ্টাও এঁরা করেছেন। কিন্তু শিল্পর সম্বন্ধে দার্শনিকদের যে আগ্রহ দেখা যায় তার সম্বন্ধত সৃক্ষ্মতর কারণ আছে, শিল্পের যে সৃক্ষ্ম কারুকার্য আমাদের মনোযোগ আকৃষ্ট করে, আবেগ উপ্রিন্ত করে, তার মধ্যে আমরা দর্শনের, বিশেষ করে, অতীন্দ্রিয় ভাববাদী দর্শনের সমস্যা এবং তার সমাধানের ইঙ্গিভটুকু প্রত্যক্ষ করি। কবিরা বলেছেন যে সুন্দরই হল সত্য এবং সত্যই হল সুন্দর। দার্শনিকেরা অনেক বিচার বিবেচনা করে অবশ্য অনুরূপ সত্যে উপনীত হয়েছেন।

দার্শনিকেরা সত্যের যে সব সংজ্ঞা দিয়েছেন তার বিস্তারিত আলোচনা করা স্থানাভাববশতঃ সম্ভবপর হচ্ছে না। সত্যের যে ক্রিয়াশীলতা প্রমেয়, ইন্দ্রিয় অগোচর বস্তুসন্তার সঙ্গে যার অবিরোধ তাকেই দার্শনিকেরা সত্য আখ্যায় ভৃষিত করেছেন; ঘটনার বোধগম্য সার্বিক বর্ণনাকেও অনেকে সত্য বলেছেন। কিন্তু যে ঘটনাটি সত্যকে প্রমাণ করে, সত্য এবং যে ঘটনা পরস্পর অবিরোধী, সত্য যে ঘটনাটি বর্ণনা করে মাত্র, সেই ঘটনার ব্যাখ্যা করা সহজ্ঞসাধ্য নয়। कान वर्गनात সাহায্যেই चंप्रनाप्टिक यथायथ वाश्वां कता यात्र ना। এप्रि अननाप्राधात्व, প্রত্যক্ষগোচর এবং নৈব্যক্তিক। এটি ইন্দ্রিয়োপান্তের সমন্বয়, কোন সামান্য বচনের দ্বারা এর বর্ণনা করা যায় না। অথচ টেস্টামেন্টের জিহোবার মতই ঘটনাটি হল একক এবং অননা। যে বর্ণনা, যে আলোচনা ঘটনাটিকে বিশ্লেষণ করে, নিশ্চয়ই তা ঘটনাটির অস্তিত্বের সমার্থক নয়। জাতিবাচক বিশেষ পদগুলি সাধারণ পদ মাত্র। বিজ্ঞানেব ভাষা এমন কী ব্যবহারিক বুদ্ধির ভাষাও বহুল পরিমাণে নির্বিশেষ এবং সাধারণ ; এই ভাষায় সবার মধ্যে পাওয়া যায় এমন ন্যুনতম সাধারণ গুণের অস্তিত্বের কথা, শ্রেণীর কথা, পুনরাবির্ভাবের কথা ; শ্রেণী-গড়ের বর্ণনাও এসবে পাওয়া যায়। অভিজ্ঞতা আপন অব্যবহিততত্ত্বে অনন্য, আপন স্বাতম্মে অনির্বচনীয়। অধিকাংশ ক্ষেত্রেই ভাষার মাধ্যমে আমরা ঘটনার স্বাতস্ক্রটুকু বোঝাতে পারি না। শুধুমাত্র তার সম্ভাব্য অনুষ্ঠানটুকু নির্দেশ করতে পারি। প্রত্যেকটি শিল্পের নিজস্ব ভাষা আছে, শিল্পী এই ভাষার মাধ্যমে তাঁর জীবনের স্বাদটুকু তাঁর চোখে দেখা বিশ্বভূবনের ছবিখানি, তার অভিজ্ঞতার স্বর্ণোচ্ছল আবেগ বিহুলতাটুকু পরিবেশন করেন। সেই পরিবেশনায় শিল্পী তাঁর শিল্প-আঙ্গিক ও নৈতিকবোধটুকুর সমৰয় ঘটিয়ে যে প্রতিমা সৃষ্টি করেন, যে শব্দসস্পদের ঐশ্বর্য বিকাশ করেন, যে কথা, যে রেখার বিন্যাস করেন তা অনবদ্য।

শিল্পের জগতে যে সত্যের কথা বলছি তা শুধুমাত্র কথার কথা নয়। বস্তুর যে বাহ্য সত্যাটুকু অপ্রাসন্ধিক এবং অসংলগ্ধ তাকে আমরা সত্য বলে স্বীকার করি না। ঘটনা এবং ঘটনাসন্নিবেশকে এবং আমাদের আবেগগত জীবনকে আশ্রয় ক'রে যে বাহ্য সত্য রয়েছে তাও স্বীকার্য নয়। জলের উপাদান সম্বন্ধ যে বৈজ্ঞানিক এটুকু আমরা জানি, তার দ্বারা জলের আম্বাদ পাই না, জলের ওপরকার ঝিকিমিকিটুকু দেখি না। জ্যোতির্বিদ যখন বলেন চন্দ্র হল দুশ তিরিশ হাজার মাইল দুরে অবস্থিত একটি মৃত তারকামাত্র তখন তাঁর উক্তির সত্যতা কবি-কথার সত্যতাকে ব্যক্তিত করে না; কবি বলেন, চন্দ্র আঁধার রাতের রাণী। Wagner's Tristan-এ প্রেমের যে ছবি আমরা অঙ্কিত দেখেছি তার সঙ্গে প্রেমের শরীর-স্থান-বিদ্যার কোন মিলই খুঁজে পাই না। সত্যের নানান রূপভেদ; তা নৈতিক, কাব্যিক অথবা নাটকীয়ও হতে পারে। কোনও একটি ঘটনা আমার কাছে যেভাবে প্রতিভাত হয়, তার মধ্যেই তার সত্যাটুকু নিহিত থাকে। ব্যক্তিনিরপেক্ষ উদাসীনতার মধ্যে সত্যের প্রতিষ্ঠা ঘটে না। মানুষের আবেগ ও কল্পনার উপর যে প্রতিক্রিয়া ঘটে তা হল শিল্পসত্যের সামগ্রিক রূপের অঙ্কম্বরূপ। ইন্দ্রিয়গোচর যে রূপ আবেগের যে রঙ একটি ঘটনাকে কেন্দ্র করে আবর্তিত হয় তার সব্যকুক শিল্পী শিল্পসত্যরূপে পরিবেশন করেন।

শিরের কথায় মানুষের ইন্দ্রিয় ও হৃদয় সায় দিলেও দার্শনিক শিরের এই ভাষাকে সন্দেহ করেন। কেননা, শিরের ভাষা প্রমাণ্যোগ্য নয়। যেমন বিজ্ঞানের সূত্রগুলি পরীক্ষণের সাহাযো প্রমাণ করা যায় তেমন করে শিল্পসত্য প্রমাণ্যোগ্য নয়। ন্যায়শাস্ত্র-সন্মত পথে শিল্প-সত্যের প্রতিষ্ঠা সম্বব নয়। তাই বৈজ্ঞানিক সতা অথবা তর্কশাস্ত্র-সম্মত সত্যের সঙ্গে তুলনায় শিল্প-সভ্যকে, শিল্পের নৈতিক এবং কাব্যিক সত্যকে বড়ই অনির্দিষ্ট এবং অর্থহীন বলে মনে হয়। তবুও এমন অনেক দার্শনিক আছেন খাঁরা সাধারণ বৃদ্ধির সঙ্গে একমত যে শিল্পের সত্য হল বিশেষ-আশ্রিত সর্বাশ্রয়ী-সভা: তর্কশাস্ত্রের অথবা বৈজ্ঞানিক সত্যের থেকে এ-সভ্য অনেক বেশী গ্রাহ্য কেননা শিল্প-সত্যে আমাদের অভিজ্ঞতার যাথার্থাটুকু অনুস্যুত হয়ে যায়। শিল্পের বিন্যাসপ্রকরণ প্রকৃতির বিন্যাসপ্রকরণ থেকে স্বভন্ধ, আমরা যা দেখি, শুনি এবং অনুভব করি তার ভাষা রচনাকালে যে ব্যাকরণের প্রযোজন হয়, সেইটুকুই হল শিল্পের অবদান। শিল্পের ভাষায় সৃস্পষ্টভায় আমবা বস্তুসভাটুকুকে অবলোকন করি, বস্তুসম্বন্ধীয় সভাটুকু শিল্পলোকে এহ বাহ্য।

দর্শন এবং বিজ্ঞানের সৃক্ষ্ম আলোচনা বস্তুর অন্তর স্পর্শ করলেও শিল্পের ভাষা যে গভীরে পৌছার তারা সেখানে পৌছার না; অভিজ্ঞতার কোন কোন ক্ষেত্রে শিল্পের ভাষা ছাড়া অন্য কারো প্রবেশ নেই; শিল্প ব্যতীত অন্য কোন ভাষার তার প্রকাশ সম্ভব নর। এক শিল্প থেকে অন্য শিল্পে ভাষান্তরিত করাও সম্ভব নর; এক শিল্পের আঙ্গিক অন্য শিল্পে ব্যবহার করা নিবিদ্ধ। শিল্পের ভাষা বিজ্ঞানের ভাষার বা ব্যবহারিক জীবনের ভাষার রূপান্তর গ্রহণ করে না। অস্পষ্ট গুঢ়ার্থবাদীদের মত শিল্পীরোও যে ভাষা বলেন তা যেমন প্রমাণ করা যায় না, তেমনি আবার তা অপ্রমাণও করা যায় না। শিল্প তার অভিনব প্রকাশে মানুবের আত্ম-দর্শনের জন্য আর একটি বাতায়ন খুলে দেয়, তার মধ্য দিয়ে আর একটি বিশ্বভূবনের দর্শন মেলে। সম্মোহিত দর্শক তৎকালের জন্য ঐ ভূবনটিকেই সত্য জ্ঞান করেন। শিল্প ব্যতীও অন্য কিছুর আনুকুল্যে সেই স্কগতে প্রবেশ লাভ করা যায় না।

যে সব মানুষের সঙ্গে আমরা নিত্যনিয়মিত বাস করছি তাদের স্বরূপ সম্বন্ধে আমরা অন্ধ এবং অজ্ঞ। কখন বা ভিন্নধর্মী চরিত্রবহল একটি উপন্যাস পড়ে আমরা এমন কতকগুলি চরিত্রের সংস্পর্শে আসতে পারি যাদের দেখা আমরা হয়তো দৈনন্দিন জীবনে পেয়েছি। অথচ উপন্যাসটি পাঠ করে পরিচিত সেইসব মানুষের চরিত্র সম্বন্ধে যে অন্তর্গৃষ্টি লাভ করি তা তাদের সঙ্গে দৈনন্দিন জীবনের নিয়মিত ব্যবহারেও সম্ভব নয়। সমাজ্ঞতাত্ত্বিক বিশ্লেষণ করলে এই অন্তর্ণৃষ্টিটুকু পাওয়া যায় না। শিল্পীর আঁকা গাছের ছবি দেখে বা নিসর্গ চিত্র দেখে যে সত্য উপলব্ধি করি তা হয়ত পূর্বে উপলব্ধি করিনি ----গাছটি বা প্রাকৃতিক দৃশ্যটি দেখার পরেও। আঙ্গিক মাধ্যমে তাঁর শিক্ষদৃষ্টির যে পরিচয় পাই তা অনন্যসাধারণ। শিল্পীর দৃষ্টি বস্তুর অন্তরে প্রবেশ করে; তাই তিনি যা দেখেন এবং যা দেখান তা সহজ্ঞলভ্য নয়। আমরা বস্তুর যে রূপটি শিল্প মাধ্যমে দেখি তা বস্তুর সম্ভাটিকে উদ্ঘাটিত করে; যদি শিল্পীর দৃষ্টি দূর-বিস্তৃত হয় এবং তার আঙ্গিক পরিণতি লাভ ক'রে থাকে তা হলে সহজেই তিনি ভগবানের রূপটুকু আপন চিত্রে ফুটিয়ে তুলতে পারেন। কোন দার্শনিক কোন ভগবদ্তত্ত্ববাদী ঈশ্বরের সেই রূপটুকু সেই সন্তাটুকুর বর্ণনা এবং ব্যাখ্যা করতে পারেন না। সর্বেপিরি যে ঘটনাটি আমরা প্রত্যক্ষ করেছি তার অনন্যসাধারণতা শিল্পের ভাষায় যেভাবে ফুটে ওঠে এমনটি আর অন্য কোন ভাষায় হয় না। তাই অন্য ভাষায় শিরের প্রকাশভঙ্গীটুকু অনায়ত্ত। বিজ্ঞান অথবা সহস্ক वावशास्त्रत ভाষाয় তার সন্ধান মেলে ना। তারা নিয়ন্ত্রণের শৈলী নিয়েই ব্যক্ত থাকে; বস্তুর আত্যন্তিক ধর্মটুকু সম্বন্ধে তারা উদাসীন। শিল্পের ভাষা হল উপলব্ধির ভাষা, এই ভাষায় বন্ধুর

সত্তাটুকু সহজ্রেই উদ্ঘাটিত হয়। দার্শনিক যে ভাষায় কথা বলেন তার দ্বারা এই উদঘটন সম্ভব নয়। শিল্পীর প্রতিভাই এই সন্তাটুকুর স্বরূপ ব্যাখ্যানে সক্ষম। সাধারণ বৃদ্ধিব দৌলতে, অবেক্ষণ ও নিয়ন্ত্রণের কল্যাণে আমরা যে বস্তুনিরপেক্ষ চিন্তায় অভ্যস্ত হয়ে পড়ি তা থেকে শিল্প আমাদের মৃক্তি দেয়। আমরা প্রত্যক্ষভাবে ইন্দ্রিয় মাধ্যমে যে সামগ্রিক অভিজ্ঞতাটুকু লাভ করি তার অসাধারণত্ব আমাদের চোখেই পড়ে না; কেন না সাধারণ বৃদ্ধিতে এটা ধরা পড়ে না; বস্তুর ব্যবহারিক দিকটা ব্যবহারগত জীবনের কল্যাণে ক্রমে ক্রমে বস্তু থেকে পৃথক হয়ে পড়ে। বৈজ্ঞানিক আলোচনায় এই ব্যবহারিক দিকটির অন্তর্লয়ী তত্ত্বাবলীকে সুসম্বদ্ধ ক'রে উপস্থাপিত করা হয়। শিশ্প সমগ্র বস্তুসন্তাটিকে মেলে ধরে; তা তত্ত্ব বা ব্যবহারিক দিকটাকে নিয়ে সন্তুষ্ট থাকে না। আর এক অর্থে বলা যায়, সে শিল্পকে উদ্ঘাটিত করে। আমাদের বিশেষ বিশেষ অভিজ্ঞতা, গোলাপের সৌগন্ধ, বন্ধুর উপস্থিতি, তার কণ্ঠস্বরের ধ্বনিচ্ছন্দ এক অচিন্তনীয় সুষমায় মন্ডিত হয়ে ওঠে। ইন্দ্রিয়-সংবেদনের দ্বারা আমাদের কোন একটি মুহুর্তের পুর্লভ অভিজ্ঞতার আনন্দের রশ্মিচ্ছটা আমাদের সমগ্র সন্তাকে আলোকিত করে তোলে। সেই आला, সেই आनन्म क्वनमाञ्च সংবেদন দিয়ে, ইন্দ্রিয়-গোচরতা দিয়ে ব্যাখ্যা করা যায় না। আমাদের আবেগ-বিহ্বলতার স্বটুকু, দয়িতের কায়িক উপস্থিতি বা সুন্দরের আবির্ভাব পুরোপুরি ব্যাখ্যা করে না। শিল্পলোকের বাইরে ধর্মের এবং প্রেমের ক্ষেত্রেও আমরা এই আতিশয্য ও দৈবী ব্যঞ্জনার সন্ধান পাই। কোন কোন শিল্পকর্মের মধ্যে আমরা এই অন্তুত শক্তির সন্ধান পাই যে শক্তি ব্যবহারিক জগৎবহির্ভূত সাধারণ বৃদ্ধির নাগালের বাইরে থাকা এক ধরনের সত্যের সন্ধান দেয়। সেই সত্যটুকু তর্কশাস্ত্র-কথিত বিধিবিধানেরও অলভ্য। ভূগোলবিদ্যা ভূসংস্থানের যে পারস্পরিক সম্বন্ধের কথা বলে তার প্রতিরূপ আমরা শিল্পকর্মে খুঁজে পাই না। এই অতীন্দ্রিয় সত্তাটুকুর ব্যঞ্জনা হয়ত স্বরগ্রামের সামান্য পরিবর্তন করে শিল্পী আপন শিল্পকর্মে সংযোজিত করে দেন। মোজার্টের সোনাটাতে আমরা এর দৃষ্টান্ত পেয়েছি। ভ্যানগগের স্বর্ণোজ্জ্বল বর্ণসম্ভাবে এর ইঙ্গিত আছে : মহাকবি সেক্ষপীয়রের নিম্নোদ্ধৃত ছত্র দুটিতে এর নিশানা রয়েছে ঃ

> "For God's sake let us sit upon the ground And tell sad stories of the death of kings."

ব্যবহারিক জীবনের ও বিজ্ঞানের স্থুল আলোচনা শিল্পের এই উত্তুঙ্গ লোকে নিষিদ্ধ: সুন্দরের আমন্ত্রণের হাতছানিতে, বিয়োগান্ত শিল্পের নির্দেশে আমরা সেই পরম রমণীয় শিল্পলোকে প্রবেশ করি। এই দুর্লভ মুহূর্তে শিল্পের ও ধর্মের শক্তি প্রায় অনুকাপ চারিত্র-ধর্ম অর্জন করে; তাদের একাদ্ম বললেও মিথ্যা বলা হয় না। তারা এক হয়ে যায়। ধর্মীয় অনুষ্ঠানের মাধ্যমে এই ধরনের সভ্যের প্রকাশ সম্ভব হয়। গ্রীসদেশে ধর্মীয় অনুষ্ঠান কালক্রমে নাটকে পরিণত হয়েছিল; গ্রীক নাটকের বিষয়-মাহাদ্যো ও চারিত্রধর্মে তা একেবারে ধর্মীয় নাটকরূপে গণ্য হয়েছে। ক্যাথলিক সম্প্রদায়ের দশ্বর আরাধনার সমাবেশ পদ্ধতির মধ্যে তা অনস্বীকার্য। দার্শনিক প্লাতের কবিদের সম্বন্ধে খুব অনুকূল মনোভাব না থাকলেও কবিদের কল্পনা এবং সৃষ্টিশক্তি সম্বন্ধে তাঁর ধারণা স্পষ্ট ছিল; তাঁদের সামগ্রিক দৃষ্টিতে বন্ধার যে রূপটি ধরা পড়েতা সাধারণ মানুষের চোখে ধরা পড়ে না, একথা প্লাতো জ্ঞানতেন। কাব্যর্যমিকের দৃষ্টিতেও বন্ধার এই অন্তর্নায়ী রূপটুকু উদ্বাসিত হয়ে ওঠে।

ইন্দ্রিয়গোচরতার বাইরে বস্তুর এই যে রূপের কথা বলা হচ্ছে এ রূপটুকুর যাথার্থ্য কেমন করে প্রমাণ করা যাবে এটাই হল সমস্যা। আব যদি প্রমাণ না মেলে তবে কেমন করে একে সত্য বলে গ্রহণ করা যায় ? আর যাথার্থা প্রমাণ না করলে একে জ্ঞানের মর্যাদা দেওয়া চলে ना। এর উত্তরে বলা সেই পিয়ানো-বাদকের গল্পটাই আমরা বলব। বীটোফেনের 'সোনাটা' বান্ধিয়ে শোনালেন সেই পিয়ানো-বাদক; তাকে প্রশ্ন করা হল, এর অর্থ কি? তিনি তার অর্থের ব্যাখ্যা না করে আর একবার সেটি বাজিয়ে শোনালেন। শিল্প যে গভীরতর সত্যের কথা বলে তা কেবল শিরের নিজম্ব ভাষার মাধ্যমেই বলা যায়। সাধারণ বৃদ্ধির অতীত দৈনন্দিন কথাবার্তার নাগালের বাইরে যে অতীন্দ্রিয় সত্তা রয়েছে তার দেখা পাওয়া যায় শিল্পের চকিত কিরণ-দীপ্ত অপ্রত্যাশিত মুহুর্তে। সহজে তার দেখা পাওয়া ভার। এই ক্ষণিকের দেখায় অতীন্ত্রিয় সন্তার প্রমাণ মেলে না। থাঁরা শিল্পরসিক, থাদের কানে ঐ সৃক্ষ্ম সুরটুকু ধরা পড়ে, শব্দার্থের সৃক্ষ্তের ব্যঞ্জনা যাঁদের কাছে সুপরিস্ফুট হয়ে ওঠে সহক্ষে, তাঁরা বারেবারে 🐧 শিল্প-রসের আস্বাদন ক'রে অতীন্দ্রিয় সম্ভাটুকুকে প্রত্যক্ষ করেন আপনার কবিদৃষ্টির প্রসাদে। এইভাবে জানা ছাড়া এই সকল জানার অতীত অতীন্দ্রিয় সম্রাকে জানার অন্য পথ নেই। সেই সন্তা দুর্জ্জেয়; একে অনির্বচনীয়ও বলা হয়েছে। শিল্পী যখন তাঁর আপন শিল্পের ভাষায় কথা বলেন তখন তাঁকে বোঝা যায়। যাকে দুর্জ্জেয় এবং অসংজ্ঞেয় বলে মনে হয় শিল্প তাকেই প্রমাণ করে; শিল্প অভিজ্ঞতার দিক্সীমার বিস্তার ঘটায়, শিল্প যে নতুন ব্যঞ্জনাটুকু সংযোজিত করে দেয় উপাদান পরীক্ষণের সাহয্যে তাকে প্রমাণ করা দুরুহ। শিল্পে এই যে নতুন অর্থ এবং ব্যঞ্জনার সাক্ষাৎ আমরা পাই তা সহজ্ঞ বৃদ্ধিতে অলভ্য। অভিজ্ঞতার অন্যান্য ক্ষেত্রে যদি তাকে না পাই, যদি সাধারণ বুদ্ধি প্রাকৃতজ্ঞনের ন্যায় তাকে আবিষ্কার করতে না পারে তা হলে তাকে অস্বীকার করা চলে না; শিল্পের ভাষার ধরন-ধারণ ভিন্ন; তাই সাধারণ ভাষার ন্যায়রীতি এক্ষেত্রে অচল। বস্তুসন্তার সাক্ষাৎ মেলে উপলব্ধির পথে আর এই উপলব্ধি আসে প্রেমের, ভক্তির পথে, শিরের ভাষার মাধ্যমে। এই উপলব্ধি আকস্মিকতার দ্বারা চিহ্নিত।

দার্শনিকের। যখন সত্য এবং জ্ঞানের স্বরূপ নির্ধারণে ব্যাপৃত তখন নন্দনতাত্ত্বিক এবং ধর্মীয় অভিজ্ঞতায় পাওয়া বন্ধুর অন্তরশায়ী সন্তাটুকুর কথা ভেবে তাঁরা হয়ত থমকে দাঁড়ান। সম্প্রতি কোন কোন দার্শনিক এই সত্যটুকু স্বীকার করেছেন যে শিল্প-সৃষ্টি শিল্প-রসাস্বাদন সমগ্র অভিজ্ঞতাকে এক অভিনব আলোকে আলোকিত করে তোলে। সমগ্র মানব-অভিজ্ঞতার পূর্ণাঙ্গ পরিণতি ঘটে এই ধরনের নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতায়। সম্প্রতিতম কালে জন ডিউই এবং হ্যাভলক এলিসের মত চিন্তাবিদের। সমগ্র মানব অভিজ্ঞতাকে শিল্পরূপে কল্পনা করেছেন এবং শিল্প বলতে তাঁরা বুঝেছেন মানুষের বৃদ্ধি-বৃত্তির সাধারণ বিকাশটুকুকে। মানুষের জীবনকে যদি কালের আধারে বিধৃত 'পরীক্ষণ প্রবাহ' বলে গ্রহণ করা হয় তা হলে বৃদ্ধিকে তারা সেই পরীক্ষণ ক্রিয়ার নিয়ামক হিসাবে গ্রহণ করবেন; বৃহত্তর অর্থে শিল্পচর্চা হল বৃদ্ধির ব্যবহার মাত্র সেক্ষেত্রেও আনুষঙ্গিক অবস্থাকে বৃক্ততে হবে, সুযোগ এলে তার সদ্বাবহার করতে হবে, উদ্দাম কল্পনার পাখায় ভর করে অজ্ঞানার পথে ছুটতে হবে আবার স্কপ্পকে বিবেচনার নিগড় দিয়ে বেষ্টে করতে হবে। পরিবর্তনশীল পরিবেশের মধ্যে আকন্মিক ভাবে মানুষ ক্রম্ম নিয়েছে। বিজ্ঞানী মানুষ, সাধারণ মানুষ এদৈর মনেও শিল্পীর মতই ভাব বিষয়বন্ত্ব ও স্বজ্ঞার অভ্যুদয় ঘটে। কিন্তু এই সব ভাবকে যথাযথ অনুধাবন করতে হলে আমাদের বৃদ্ধি, শৃদ্ধলাবাধ এবং

আদ্মনিয়ন্ত্রণটুকু একান্তই প্রয়োজন। আমাদের চিন্তার খোরাক, আমাদের ভাব-ভাবনা এসবই আমরা প্রকৃতি থেকে আহরণ করি এবং এদের সমন্বয়ের পথ ধরেই আমাদের জীবনের আদর্শকে রূপায়িত করা সম্ভব হয়। শিল্পের ক্ষেত্রে বৃদ্ধি সফলকাম হয় না কেন না শিল্পের জ্ঞাণ আপোক্ষিক সারল্যের দ্বারা চিহ্নিত। জীবনে বৃদ্ধির জয় ঘটলে আমরা সেই জ্ঞারে কেতনকে শিল্প আখ্যা দিতে পারি। শিল্প যেখানে সার্থক শিল্প হয়েছে সেক্ষেত্রে আমরা বৃদ্ধির জয়লাভের উজ্জ্বল নিদর্শন পেয়েছি; তাই শিক্ষা সব সময়েই বৃদ্ধিপ্রাহ্য। শিল্প-উপকরণের আদর্শায়িত রূপসৃষ্টির মাধ্যমে শিল্পী সৃষ্থ এবং সৃশৃত্বল পথে রসাম্বাদনের সুযোগ দেন নির্রসক্ষনকে। সমাজনীতি এবং শিল্প সম্বন্ধে যে ধরনের সমালোচনা করা হয় তার দ্বারা আমাদের উপরোক্ত বক্তন্য সমর্থন লাভ করে। সমালোচনার মান নির্ণয় করে মানুযের বৃদ্ধি। মানুষ আপন অন্তর প্রকৃতি এবং বাইরের জগৎ সম্বন্ধীয় জ্ঞান লাভের জন্য স্ব-উদ্ভাবিত পদ্বায় যে বিচার বিশ্লেয়ব্দ করে তারই নাম হল সমালোচনা। শিল্পচর্চার ক্ষেত্রে সমালোচনা অনুচারী; কেন না যখন শিল্প-উপকরণের যথাযথ ব্যবহারে ক্লুটি ঘটে,তাদের বিন্যানে বিশৃত্বলা ঘটে, আমাদের রসোপলন্ধির স্বচ্ছতায় ছায়াপাত ঘটে, তখনই শিল্প-সমালোচনার সূত্রপাত হয়।

শিল্পবস্তু প্রত্যক্ষ করার সময়ে যদি আমরা মনোযোগ দৃঢ়নিবদ্ধ করি তখনও শিল্পসমালোচনার উত্তব ঘটে। বৈজ্ঞানিক, সাধারণ মানুষ এবং শিল্পীও আপন আপন আঙ্গিকের
উপযোগিতাটুকু প্রত্যক্ষ করার জন্য নিজ নিজ মূল্যমানটুকু প্রয়োগ করেন স্ব স্ব অভিজ্ঞতার
ক্ষেত্রে। সমালোচনার অর্থ হল প্রত্যক্ষণকে বৃদ্ধির আলোয় ভাস্বর করে অতিনির্দিষ্ট করে
দেওয়া। সমালোচনার অর্থ বিধিবদ্ধ করে দেওয়া নয়, সমালোচনাকে অস্পষ্ট উপভোগ বলাও
চলে না। সমালোচনার মাধ্যমে মানুবের ক্ষচিবোধ শুদ্ধ, তীব্র ও উজ্জ্বল হয়ে ওঠে। শিল্পই
হোক আর জীবনই হোক, উভয়ক্ষেত্রেই সমালোচনা মানব-অভিজ্ঞতাকে আত্মসচেতন,
সুনির্দিষ্ট ও শৃঞ্খলাবদ্ধ করে তোলে। সমালোচনার পথে কল্পনা বর্ধিত ও পরিপৃষ্ট হয়। শিল্পের
সমালোচনার মুখ্য উদ্দেশ্য হল বিভিন্ন মূল্যায়ন পদ্ধতির আপেক্ষিক গুরুত্ব নির্ণয় করা, শিল্পসমালোচনার এই লক্ষ্যটুকু যথাযথ অনুধাবন করলে আমরা দর্শনের মূল উদ্দেশ্যটুকুও উপলব্ধি
করতে পারব। দর্শন হল সমালোচনা কর্মের মূল্যায়ন। মূল্যবোধের সংজ্ঞা দান ও বিভিন্ন
মূল্যবোধকে পৃথক কপে চিহ্নিত করার যে প্রয়াস, সেই কাজাটুকু হল দর্শনশান্ত্রের অন্তর্ভুক্ত।

দর্শন এবং শিল্প এরা পরস্পর মধ্যে অনুস্যুত; এই পারস্পরিক মিলটুকু দুটি অর্থে ব্যাখ্যা করা যায়। প্রথমতঃ শিল্প এবং দর্শন, উভয়কেই সৃষ্টি ও নির্মাণ কর্ম বলা চলে। চিত্রী যখন ক্যানভাসের উপর ছবি আঁকেন, তখন তিনি বস্তুতঃপক্ষে একটি ক্ষুদ্র স্ক্রগতের সৃষ্টি করেন। বং রেখা প্রমুখ উপায়ের সাহায্যে তিনি তাঁর মানস চিত্রটিকে ফুটিয়ে তোলেন; ঘরটি, ঘরের মধ্যে মানুষগুলি, ফুল ও ফলের সমারোহ, এ সব মিলিয়ে সমন্বিত একটি পূর্ণাঙ্গ চিত্র অঙ্কন করেন; একটি বিশেষ পরিপ্রেক্ষিতে আলো-ছায়ার সন্মিলন ঘটিয়ে তিনি আপন মনের একটি বিশেষ ধরনের প্রতিক্রিয়াকে রূপায়িত করে তোলেন। আলো, রেখা ও রঙ তার শিল্পকর্মের উপাদান। কবি তাঁর কাব্যে অতীতে দেখা শত শত ঘটনার স্মৃতি, অতীতে শোনা রাগরাগিণীর রেশটুকু ফুক্ত করেন; কাব্য অনবদ্য হয়ে ওঠে। গায়ক স্করগ্রামের সমন্ত সীমাহীন বৈচিত্রাটুকু আপনার সঙ্গীতের মধ্যে প্রতিষ্ঠিত করেন। সোনাটা এবং সিমফনি জন্ম নেয়।

শিল্পীর মতই দার্শনিকও সবটুকুকে গ্রহণ করেন না, প্রয়োজনমত বাছাই ক'রে তিনি আপনার জগৎটুকু নির্মাণ করেন। মানুষের অভিজ্ঞতার সীমাসংখ্যাহীন ইন্দ্রিয়োপাত্তের মধ্যে থেকে তিনি তাঁর প্রয়োজনমত গুরুত্বপূর্ণ ঘটনাবলী নির্বাচন করে নেন, এবং এই ঘটনাবলীর শ্রেণীবদ্ধ-করণের মৌল নীতিগুলির মধ্য থেকে কতকগুলি নীতি বাছাই করে নেন। এই নির্বাচিত নীতিগুলির সাহায্যে তিনি তাঁর দর্শন-সংস্থা গড়ে তোলেন, তাঁর নীতি-সংস্থা গঠন করেন, জীবন, জগৎ ও অদৃষ্ট সম্বন্ধে আপনার চিন্তা থেকে একটি সামগ্রিক দর্শনচিন্তার রূপদান করেন। আমরা মনে করি (এবং শিল্পীরাও অনেকে তাই মনে করেন) যে শিল্পীরা শিল্প-উপাদান এবং ঘটনাবলীকে নির্বাচন ক'রে ভাবাবেগের দ্বারা চালিত হয়ে এদের সমন্বিত শিল্পরূপটুকু সৃষ্টি করেন; অবশ্য শিল্পীর এই হৃদয়াবেগ বিবেচনার দ্বারা বল্পায়িত ও পরিশীলিত। দার্শনিকও এই ধরনের কাজই করেন। মানব-চিন্তার ইতিহাসের বহস্তর পরিপ্রেক্ষিতে বিচার করলে দেখা যায় যে আমাদের জগৎ ও জীবন সম্বন্ধে দশিনিক-জনোচিত ধারণাটক একটি ছবি অথবা একটি কবিতার মতই নন্দনতান্ত্রিক প্রতিক্রিয়া মাত্র। যখন এই দার্শনিক ধারণার মধ্যে অঙ্গাঙ্গীযোগ স্থাপিত হয়ে পূর্ণ ঐক্যের প্রতিষ্ঠা ঘটে তখন তার থেকে আবার নন্দনতান্ত্রিক প্রতিক্রিয়ার উন্তব হয়। কোন রকম বদ্ধ সংস্কারের বশবতী না হলে দর্শন আলোচনাকেও একটি মূর্তি, একটি কবিতা অথবা একটি সুরুমা উপাসনাগৃহের মতই সুন্দর বলে মনে হতে পারে। সঙ্গীতের কাঠামোটির মত দর্শনের মধ্যে ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য সুষমাটুকু থাকে না: আবেশ-উদ্দীপনা হয়ত এমন কঠোরভাবে নিয়ন্ত্রিত ও বশীভূত হয়ে দর্শন আলোচনার মধ্যে আত্মগোপন করে থাকে যে এদের স্বতম্ভ অস্তিভটুক বোঝাই যায় না: তাই বলা হয় যে দর্শন-চিন্তা হল চিন্তার আবেগ-মুখর রূপ: একে আবেগের উত্তাপরহিত প্রতিমাও বলা হয়েছে। উদাহরণস্থরূপ দার্শনিক স্পিনোজ্ঞার Amardei intellectuales-এর কথা বলা যায়। যাঁরা সহানুভৃতির সঙ্গে দর্শনের র্মমকথাটুকু বিচার করতে সক্ষম হন তঁরা কাব্যপাঠের মতই দর্শনপাঠ করে আবেগের দ্বারা অভিভূত হয়ে পড়েন, তাঁদের কাছে কোণারকের মন্দিরগাত্ত্বের কারুকর্ম দেখা এবং একটি দর্শন-গ্রন্থ পাঠ করা একই কথা। দর্শন গ্রন্থে দার্শনিকের চিন্তা ও অনুভৃতি প্রতিফলিত হয়। তাঁর যুগধর্ম ও তাঁর দর্শনচিন্তায় ছায়াপাত করে।

দর্শনের রূপটুকু আমাদের কাছে 'এই বাহ্য' কেন না তার গঠন-উপাদানে খুব চাকচিক্য থাকে না। প্রথম দৃষ্টিতে মনে হয় যে দর্শন আলোচনা সত্যানুসন্ধানে ব্যাপৃত: সৌন্দর্যের প্রতি তার আকর্ষণ থাকে না। কিন্তু দর্শন আলোচনারও একটা সুনির্দিষ্ট রূপ এবং গঠনসুষমা থাকে। কান্টের Critique of Pure Reason গ্রন্থের রচনাশৈলীর অনবদা সুষমা বহু পাঠকের মনোরঞ্জন করেছে। শিল্পীর শিল্প-রূপের মতই দার্শনিকের রচনাশৈলী তার দর্শনিচিন্তাটুকুকে পরিবেশন করার আধার মাত্র। দর্শনের মধ্যে সেই কল্পনার প্রসার, সেই কল্পনার মুক্তিটুকু ঘটে যা শিল্পকর্মের মধ্যে সহজলত্য। ছবি আঁকার সময়, কবিতা লেখার সময় আমরা পৃথিবীকে যে চোখে দেখি ঠিক সেই ধরনের আলোকোজ্জ্বল দৃষ্টিতে দর্শনগ্রন্থ লেখার সময় আমরা জগৎ ও জীবনকৈ দেখে থাকি। তাই বিভিন্ন দর্শনমতে এতো পার্থক্য। একই জগতকে বিভিন্ন দার্শনিক বিভিন্ন দৃষ্টিকোণ থেকে দেখে থাকেন। যেমন Breughel, Cezanne, Watteau এবং Degas-এর ছবিতে দেখা জীবন-জগতের রূপ ভিন্ন, যেমন Beethoven, Mozart, Debussy'র সঙ্গীতে পাওয়া জগতের ও জীবনের আলেখা বিভিন্ন, তেমনি ধারা বিভিন্ন

দার্শনিকের জীবন ও জগৎ সম্বন্ধীয় ব্যাখ্যা ভিন্নতর । দর্শনিচিন্তার যর্থাথ রূপ হর্ল স্বজ্ঞা আশ্রয়ী। দর্শনিচিন্তার অন্তর্দৃষ্টির প্রাধানা অনস্বীকার্য। দার্শনিক যেভাবে পৃথিবীকে দর্শন করেন, তাঁর সেই বিশিষ্ট দৃষ্টিভঙ্গী তাঁর দর্শনমতকে রূপ দেয়, তাঁর দার্শনিক মূল্যায়নটুকুকে মর্যাদা দান করে।

পরমবাদী ব্রাডলি থেকে আরম্ব করে প্রয়োজনবাদী ডিউই পর্যস্ত বিভিন্ন মতবাদী প্রায় সকল দার্শনিকই আমাদের বলেছেন যে অভিজ্ঞতা হল অসংজ্ঞের, অনির্বচনীয়। অভিজ্ঞতার মূলে রহস্য বাসা বেঁধে আছে। কখন কখন আকস্মিকভাবে এই রহস্যের অংশ বিশেষের উদ্ঘাটন হয়, এটি ঘটে আমাদের অব্যবহিত অন্ধর্ণষ্টির ফলে। মহাকাব্যের মতই দর্শনচিস্তায়ও আমরা এই রহস্যের একটি বুহৎ অংশের উদ্ঘাটন করে। অতীন্দ্রিয়বাদীরা, দুর্জ্ঞেরবাদীরা সকল অস্তিত্বের মূলে যে অনির্বচনীয় সন্তা অবস্থান করেছে তাকে 'একক' আখ্যায় ভৃষিত করেছেন। এই একই সহস্ররূপে রূপায়িত হয়েছে। শিল্পীরা এই রহস্যের যাথার্থা উদ্ঘাটন করেছেন। রিসক সুজনই যথার্থ অতীন্দ্রিয়বাদী; তিনি সৃষ্টি রহস্যে সেই এককে দেখেছেন, যে দর্শনটুকুতে আবেগবিহলতা রয়েছে, তার তীব্রতাও অনস্বীকার্য। তার চোখে অভিজ্ঞতা সেই মূহুর্তের জন্য সহস্র শিখায় দেদীপ্যমান; শিল্পী যে বিশ্বজ্ঞগতের সঙ্গে একাত্ম হয়ে পড়েন, সেই জগতে একছত্ত্ব-শৃথ্বলার রাজত্ব। সে জগৎ নিত্য নব-প্রাণনায় অনুপ্রাণিত। প্লোটাইনাসের ভাষায় বলি, শিল্পী সুন্দরের অনুধ্যানে সেই একের সঙ্গে, সেই অনন্ত মহাসন্তার সঙ্গে একাত্ম হয়ে ওঠেন। আর দর্শনের ভাষাতেই হোক অথবা শিল্পের ভাষাতেই হোক মর্ত্যসী মানুষ প্রত্যক্ষ করে সেই অনন্তর রূপ, অনোর অস্তরে সঞ্চারিত করে সেই অনুভৃতির সত্যাটুকু।

# প্রথম স্তবক

মৃল্যবোধ ও শিল্পবোধ শিল্পের মর্মকথা শিল্পে বাস্তবতা শিল্পে সার্বিকতা শিল্পে অধিকার ভেদ শিল্পীর বৈরাগ্য শিল্পে প্রয়োজনবাদ শিল্প ও আনন্দ শিল্প ও কল্পনা

#### প্রথম স্তবক

## মৃল্যবোধ ও শিল্পবোধ

নন্দনতত্ত্বের প্রথম প্রশ্নটি হল শিল্পমূল্যায়নের ও শিল্পবোধের প্রশ্ন। মানুষের আত্যস্তিক জীবনজিজ্ঞাসার সঙ্গে তাঁর শিল্পজিজ্ঞাসাও ওতপ্রোতভাবে যুক্ত। এই জিজ্ঞাসা মানুষের মৃল্যবোধকে কেন্দ্র করে আবর্তিত হয়। মৃল্যবোধ হল অনুশীলনের ফল। এই অনুশীলন-প্রবৃত্তিই মানুষের কৃষ্টিকে ধারণ এবং বহন করেছে। মানুষের সভাতার পরিশীলিত রূপ হল এই কৃষ্টি। সভ্যতা অর্থে সাধনা ; জাতি যখন সামগ্রিক ভাবে সাধনায় সিদ্ধ হয় তখন তাকে সভ্য জাতি আখ্যা দেওয়া হয়। সুসভ্য জাতি অর্থে আমরা সামগ্রিক সাধনায় সিদ্ধ একটি জাতির মানসচিত্রকে অবলোকন করি। এই সভ্যতারও কেন্দ্রবিন্দু হল সেই মানদণ্ড বা মাপকাঠিটি, যা দিয়ে মানুষের কৃতিকে যাচাই করা যায়। তা হলে এমন কথা বোধহয় বলা চলে যে মানুষের মূল্যবোধই হল তার শিল্প, তার সভ্যতা, তার কৃষ্টির নিয়ামক। উপমার ভাষায় বলা চলে যে মানুষের এই মূল্যবোধটুকু যেন নদীর বুকে জ্বেগে থাকা একটি ছোট্ট দ্বীপ, জ্বীবনের চলমানতা, তার গতিময়তা একে স্পর্শ করে, আঘাত করে, তার আংশিক পরিবর্তনও করে। কিন্তু তার পূর্ণ বিলোপ সাধারণতঃ ঘটায় না। জন্মান্তরবাদে বিশ্বাসী হিন্দুর: বলেন যে, এটি আবার বংশ পরস্পরাক্রমে সঞ্চারিত করে দেওয়া যায় উত্তরপুরুষদের মধ্যে। এই মূল্যবোধই হল মানুষের 'কালচার' বা 'সংস্কৃতি'। বড় ঘরের ছেলে, কৃষ্টিসম্পন্ন পিতার পুত্র, এরা সহজ্ঞাত প্রকৃতি বশেই 'কালচারড' হন ; অর্থাৎ এঁদের মূল্যবোধটুকু সহজ্ঞাত। এঁরা সহজেই সংস্কৃতির তিলকধারী বলে সমাজে পরিচিত হন। এই ধরনের প্রচলিত বিশ্বাসের মর্মকথাটি হল এই যে এঁদের মূল্যবোধটুকু মহাবীর কর্ণের কবচকুগুলের মতোই সহজ ও স্বাভাবিক, জীবনের পরীক্ষা-নিরীক্ষায় এঁরা সহজেই উত্তীর্ণ হয়ে যান এই সহজাত মূল্যবোধটুকুর দাক্ষিণ্যে। কুরুক্ষেত্র যুদ্ধের প্রাক্তালে মহাবীর কর্ণের সঙ্গে পাগুবমাতা কুন্ডীর সাক্ষাৎকারের যে ইতিকথাটি আমরা বিস্ময়ের সঙ্গে পাঠ করি, তার মধ্যে পাই মানবতাবাদী কর্ণের কৃষ্টিসিদ্ধ মননের প্রকৃষ্ট উদাহরণ। মানুষের যে মূল্যবোধ একদিন মৈত্রেয়ীকে বলতে উদুদ্ধ করেছিল,"যেনাহং নামৃতাস্যাং তেনাহং কিম্ কুর্য্যাম্?" তারই অনুরণন শুনি মহামতি কর্ণের উব্ভিতে ---

'মাতঃ, যে পক্ষের পরাজয়,

সে পক্ষ তাজিতে মোরে করো না আহান।'

মৈত্রেরীর যে মূল্যবোধ জাগতিক সকল ঐশ্বর্থকৈ তুচ্ছ ক'রে অপ্রমন্ত মনে মৃত্যুপ্তারী জীবনসাধনার তাকে ব্রতী করে, সেই মূল্যবোধই মহামতি কর্ণকে রাজ্যলোভ জয় করতে প্রেরণা দিয়েছে। এ তো আমরা প্রান্তিক উদাহরণের উদ্রেখ করলাম। এগুলিকে কেন্দ্র করে আমরা মানুষের নিত্যদিনের কর্মে যে মূল্যবোধের প্রতিষ্ঠা দেখি তার বিশ্লেষণ ও চরিত্র নিরূপণ কর্মে ব্রতী হতে পারি। এই মূল্যবোধই আমাদের চেনাশোনা জগতটার সবর্জপ, সবরস, সব গন্ধ, সব সংগীত ও সকল ঐশ্বর্যের আধার। বাতাসে গাছের পাতা কাঁপে, নদীর জলে

তেউ ওঠে, আকাশে মেঘ ভেসে যায়, এ সবই হল প্রাকৃতিক ঘটনা। সেই প্রকৃতিতে সুন্দরকে প্রতিষ্ঠা করা, তাকে আবিদ্ধার করা এ হল মানুবের মূল্যবোধের কৃতি। আমি যখন গোলাপের দিকে চোখ মেলে তাকিয়ে সুন্দর বললেম তখন এই সুন্দর-বলার পিছনে আমার পরিশীলিত মূল্যবোধিট গোপনে গোপনে কাজ করেছে। পুরুষের মূল্যবোধই নারীকে সুন্দরী করেছে; আবার নারীর মূল্যবোধই পুরুষকে 'শালপ্রাংশুমহাভূজ' করেছে। আমাদের মূল্যবোধই কাল্পনিক রামায়ণের ইতিবৃশুকে সত্যের মর্যাদা দিয়ে মহন্তম সত্যের জয়তিলক তার কপালে একৈ দিয়েছে। তাইতো দেবর্ষি নারদ মহাকবি বাল্মীকিকে বলতে পারেন —'সেই সত্য যা রচিবে তুমি'। মানুষের মূল্যবোধের মধ্যেই আপনাদের জ্ঞাগতিক সত্যাসত্যের ধারণা অনুসূতে। এখানে এ কথাটি স্পষ্ট হয়ে উঠেছে যে কোনো একটি মূল্যের আলোকে কাল্পনিক কাহিনী যখন ভাষর হরে ওঠে তখন তাও মহাসত্যের মর্যাদা দাবি করতে পারে। অর্থাৎ সত্য শুধুমাত্র ব্যক্তিনিরপেক্ষ বস্তুনির্ভর ঘটনা, Existence মাত্র নয়; সত্যের চারিত্র-ধর্মও নিরূপিত হয় মানুষ্বের মূল্যবোধের আশ্রয়ে।

প্রধানতঃ মূল্য হল ত্রিবিধ, সত্য, শিব এবং সূন্দর —এই ত্রিমূর্তিই হল মানুষের মূল্যবোধের প্রতীক। সাধারণভাবে আমরা বিশ্বাস করি যে যা আছে তার যথাযথ বর্ণনা দেওয়াই হল সত্যকথা বলার নামান্তর। সত্যবাদী যিনি তিনি ক্যামেরার চোখের মতো হবহু ছবিটি ধরে দেবেন, হরবোলার মতো হ্বহু নকল করবেন। যিনি তা না করবেন তির্নিই অনুতভাষণের অপরাধে অপরাধী। ক্ল্যাসিক উদাহরণ, সর্বজ্যেষ্ঠ পাশুব যুধিষ্ঠির। তিনি 'অশ্বত্থামা হত ইতি গজ্ঞ' এই উক্তি করে নিত্যকালের অনৃতভাষণ্ডের অপরাধে অপরাধী হয়ে রইলেন। সত্যবাদী যুধিষ্ঠিরের সমগ্র জীবনব্যাপী সত্যসাধনা একটি ছোট্ট বিপর্যয়ের মুখে পর্যুদস্ত হয়ে গেল। আমাদের চোখে পাগুব-প্রধানের সেই গগনচুষী, মহিমময় রূপটি খর্ব হয়ে গেল কেননা, আমাদের সত্যাশ্ররী যে মূল্যবোধ তার সঙ্গে সংঘাত বাধল যুধিষ্ঠিরের ঐ 'অশ্বত্থামা হত ইতি গজ`উক্তিটির; আবার এমনই মজার কথা যে এই সত্য মূল্যবোধের প্রয়োগের মধ্যে ফাঁক থেকে গেলেও সাহিত্য-কৃতির জগতে আমরা তাকে দোষের মনে করি নি। যেমন ধরা যাক মহাকবি সেক্ষপীয়রের 'ম্যাকবেথ' নাটকটির কথা: Witches বা প্রেতিনীদের ভানসিনান্স ফরেস্টের সচল হয়ে বেড়ানোর সম্বন্ধে যে ভবিষ্যৎ-বাণীটি ম্যাকবেথের রক্ষাকবচ হিসাবে গণ্য হয়েছিল এবং পাঠক তার অসম্ভাব্যতার সম্বন্ধে যখন কোন সন্দেহই পোষণ করে নি তখন চলমান 'ডানসিনান্স ফরেস্টকে, প্রত্যক্ষ করে পাঠক অবিশ্বাস তো করেই নি. বরং ম্যাক্রবেথের জীবনে আসন্ন বিপৎপাতের আশঙ্কায় শঙ্কিত ও স্তব্ধ হয়ে গিয়েছিল। এখানে পাঠক সত্যের প্রতি শ্রদ্ধাশীল হয়েও অসত্যকে সত্যরূপে প্রত্যক্ষ করে যে শঙ্কা ও সংশয় ভোগ করে তা মৃলতঃ নন্দনতাত্ত্বিক : অবশ্য মৃল্যবোধের সমগ্র ইতিকথাটিই নন্দনতত্ত্ব-আশ্ররী।

অসত্যকে সত্যরূপে গণ্য করে পাঠক বা দর্শক যখন সুখ, দুঃখ, আনন্দ, বেদনা, সংশায়, বিশ্বয় প্রমুখ অনুভূতির ঘূর্ণাবর্তে অগ্নেহারা হয়ে পড়ে, তখন তার মধ্যে কোনো ফাঁক থাকে না। জীবনের তথাকথিত অসত্যকে শিল্প-সত্য রূপে গ্রহণ করার মধ্যে যে যুক্তি আছে, তা হল নন্দনতত্ত্বগত। এই তত্ত্বের স্বপক্ষে ওকালতি করেছেন মহাকবি রবীন্দ্রনাথ এবং ইংরেজ কবি কীটস্। ববীন্দ্রনাথ সত্যকে বললেন 'রূপের টুথ'। দার্শনিক একে বললেন coherence। এই 'কপের টুথ' হ'ল coherence এবং তার সৃতিকাগার হল রবীন্দ্রনাথের মতে আমাদের মনের 'সুমিতিবাধ'। শিল্পের টুথকে রূপের টুথ বলে যে নুল্যুধারণাকে নিশিষ্ট করার প্রয়াস

আমরা পেয়েছিলাম তা কিন্তু অত সহজে সার্থক হবার নয়। এই রূপের টুথ বা সুমিতিবোধ কথাটার কোনো নির্দিষ্ট অর্থ নেই : অবশ্য আধুনিক পণ্ডিতেরা বলবেন কোনো কথারই সুনির্দিষ্ট অর্থ নেই এবং এটি হল সম্পূর্ণরূপে ব্যক্তিনির্ভর। এই তন্তুটির সত্যকে শ্রীকার করলে আমাদের মূল্যবোধের ভিত্তি-ভূমিটি সম্পূর্ণরূপে ব্যক্তিকেন্দ্রিক হয়ে পড়ে। জ্ঞাতা-নির্ভর বা subjective যে রসবোধ তা হলো আমাদের সবরকম মূল্যায়নের মাপকাঠি।

তা হলে এ প্রশ্ন এখানে উঠবে যে রসবোধই যদি আমাদের সব রকমের মূল্যবোধের মাপকাঠি হয় তা হলে রসিক কে? কেননা, যিনি রসিক হবেন তিনি এই ধরনের মূল্যায়নের যথার্থ অধিকারী। রসিকের স্বরূপ নির্ধারণ করা অত্যন্ত দুরূহ কর্ম। ভোজদেব তাঁর 'শৃঙ্গারপ্রকাশ' গ্রন্থে বলেছেন যে জীবন-শিল্পীরাই হল সত্যিকারের শিল্পরসিক। অর্থাৎ জীবনের মূল্যমানের সঙ্গে শিল্পের মূল্যমানের কোনো মৌল পার্থক্য নেই। অবশ্য ভোজদেবের এই মতটি ভারতীয় নন্দনতত্ত্বে কারো কারো ঘারা শ্রন্ধার সঙ্গে গৃহীত হলেও পশ্চিম দেশীয় নন্দনতত্ত্বে তার প্রয়োগ সার্থকতা সম্বন্ধে সন্দেহের অবকাশ আছে। আমাদের প্রাচীন রস শাস্ত্র কথিত 'চতুঃবিষ্ঠিকলা' অথবা জৈনাগমে বর্ণিত দ্বিসপ্ততি কলার অস্তিত্ব সম্বন্ধে নিঃসন্দেহ না হলে ভোজদেবের জীবনশিল্প ও চারুশিল্পের স্বাঞ্চীকরণ গ্রহণ করা বুদ্ধিমান পাঠকের পক্ষেকঠিন হয়ে পড়বে। জীবন এবং শিল্পের বিস্তার কল্পনায় যদি একই হয় তবেই ভোজদেবের অনুমান সিদ্ধরূপে গৃহীত হবে।

পূর্বেই বলেছি আমাদের মৃল্যবোধ হল ত্রিমৃর্তি। সত্য হল তার অতি প্রকটরূপ অর্থাৎ সত্যমূল্যে মানুষের অধিকাংশ অভিজ্ঞতারই মর্যাদা নির্ণীত হয়। মহাকবি রবীন্দ্রনাথ এই সত্যমূল্যেই ধরিত্রীর কাছ থেকে মাটির একটি তিলক ললাটে পরতে চেয়েছিলেন। মনীষী রঁমা বঁলা এই সত্যমূল্যেই শিল্পের যাচাই করতে চেয়েছিলেন। তাঁর মতে শিল্প বা Art যদি মিথ্যার বেসাতি করে তা হলে সে শিল্পে তাঁর কোনো প্রয়োজন নেই। অথচ একথা স্বীকার না করে উপায় নেই যে শিল্প সত্যের মতই আমাদের সংবেদন এবং প্রতিক্রিয়াগুলি নিয়ন্ত্রিত করে। বুদ্ধি দিয়ে যাকে অসত্য বলে জানি তাকেই শিল্পসত্য বলে গ্রহণ করি এবং তাঁকে জীবনসত্যের সব মর্যাদাই দিই ; স্থান বিশেষে সেই মর্যাদাটুকু জীবনসত্যের মতোই আমাদের সংবেদন এবং প্রতিক্রিয়াগুলিকে নিয়ন্থিত করে। বুদ্ধি দিয়ে যাকে অসত্য বলে জানি তাকেই শিল্পসত্য বলে গ্রহণ করি এবং তাকে জীবনসত্যের সব মর্যাদটে দিই ; স্থলবিশেষে সেই মর্যাদাটুকু জীবনসতোর প্রাপ্য মর্যাদাকেও অতিক্রম করে যায়। শিল্পসত্য যখন জীবনসত্যের আসনে প্রতিষ্ঠিত তখন একটি অন্তুত সমস্যার সৃষ্টি হয় এবং পাঠক ও দর্শক এই সমস্যা সম্পর্কে একেবারেই অবহিত হন না। উদাহরণ দিলে হয়তো আমাদের বক্তব্যটা স্পষ্ট হয়ে উঠবে। মনে করা যাক আমরা সেক্ষপীয়রের 'ওথেলো' নাটকের অভিনয় দেখছি। শুস্রবসনা অপূর্ব রূপলাবণ্যময়ী ডেসডিমনা দুগ্ধফেননিভ কোমল শয্যা-আশ্রয়ী, দুমে অচেতনা; মহাবীর ওথেলো সন্তর্পণে ডেসডিমনার শয়নকক্ষে প্রবেশ করছেন; মূর সেনাপতির সমগ্র মুখমগুলে আহত প্রেমের, আহত দর্পের ছায়৷ পড়েছে; ক্রুর প্রতিহিংসাবৃত্তি সেনাপতির দুই চোখে জ্বালা ধরিয়ে দিয়েছে। তিনি যখন সন্তর্পণে 'Put out the light and then Put out the light' আবৃত্তি করতে করতে অতি নাটকীয় ভঙ্গীতে ডেসডিমনার দিকে এগিয়ে যান তখন সমগ্র দর্শকসমাজ রুদ্ধ নিশ্বাসে সেই চরম নাটকীয় মুহুর্তটির জন্য অপেক্ষা করে। মহিলা দর্শকেরা অনেকেই হয়তো সংজ্ঞা হারায়। পুরুষ দর্শকদের মধ্যে অনেকেই হয়তো পকেট থেকে রুমাল

বের করে চোখ মোছে। অথচ মজার কথা এই যে দর্শকেরা সবাই জানে যে এটি হল অভিনয়। নাট্যসত্যে জীবনসত্যের প্রলেপটুকুও নেই এবং এটি যে মিথ্যা, দর্শকগণ সে সম্বন্ধে সকলেই সচেতন। তার প্রকৃষ্ট প্রমাণ হল এই যে দর্শকেরা কেউই চোখের সামনে নরহত্যা সংঘঠিত হতে দেখেও তা নিবারণের কোন রকম চেষ্টা করে না। অভিনীত নাটক সম্বন্ধে দর্শকেরা যে তার এক ধরনের মিথ্যাত্ব সম্বন্ধে সচেতন থাকে এটি তার প্রমাণ। অবশ্য এইটুকু বললেই নাট্যবন্ধর সত্যাসত্য সম্বন্ধে শেষবিচার হল না। কেন-না থাকে মিথ্যা বলে বৃদ্ধি দিয়ে জ্ঞানি এবং প্রান্তিক বিশ্লেষণে বৃদ্ধি সহজেই যার অসত্যটুকুকে ধরে ফেলে, তাকে কিন্তু দর্শকমনের সর্ববিধ সংবেদন ও প্রতিক্রিয়ার ব্যাপারে দর্শকেরা সত্য বলে গ্রহণ করে। ডেসডিমনার হত্যার দৃশ্যে যে বীভৎস এবং ভযানক রসের অবতারণা করা হয় তার প্রতিক্রিয়া দর্শকদের মধ্যে অতিমাত্রায় প্রকট। কেউ-বা কাঁদে, কেউ-বা মৃহ্যমান হয়ে পড়ে আবার কেউ-বা সংজ্ঞা হারিয়ে ফেলে। নাট্যের বিষয়বস্তুকে মিথ্যা জেনেও এই ধরনের প্রতিক্রিয়া দর্শকদের মনে কেমন করে সম্ভব হয়, এটাই হল বড় প্রশ্ন , এবং এই প্রশ্নটি আমাদের আতান্তিক শিল্পমূল্যবোধের সঙ্গে অঙ্গাঙ্গীভাবে স্কড়িত। নাট্যের বিষয়বস্তুর সঙ্গে, নাট্যে উপস্থাপিত চরিত্রের সঙ্গে একাত্ম-হয়ে-যাওয়ার তত্ত্ব কিন্তু উপরোক্ত সমস্যা সমাধান করতে অপারগ। কেন না. দর্শক যদি নাট্যে উপস্থাপিত নিগৃহীত চরিত্রের সঙ্গে একাদ্মতা অনুভব করে তা হলে তার প্রধান কর্ভব্য হবে আত্মরক্ষার চেষ্টা। একাত্ম না হয়ে দর্শক যদি 'সহমরমী' হয় তা হলেও ঐ নিগৃহীত চরিত্রকে রক্ষা করার দায়িত্ব তার উপর বর্তায়। এক্ষেত্রে ডেসডিমনাকে ওথেলোর হাতে থেকে বাঁচাবার দায়িত্ব তার। দর্শক কিন্তু সে দায়িত্ব গ্রহণ করে না। তার নাট্যবোধের পক্ষে এ দায়িত্বটুকু অপ্রাসঙ্গিক। সহূদয়-হূদয়-সংবাদী পাঠক বা দর্শক জানে যে তার সাত্রাজ্ঞক দায়িত্বের সঙ্গে শিল্পরসিক হিসাবে তার দায়িত্বের অনেক প্রভেদ আছে। নাট্যরণিক নাট্যের বিষয়বস্তুর সঙ্গে বা চরিত্রের সঙ্গে একাত্ম হয়ে যাওয়ার তত্ত্ব 'এহ বাহ্য'। একাত্ম হয়ে যাওয়া মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণে রসবোধের পরিপন্থী বলেই গণ্য হয়। সহমর্মিতাবোধ সেই একাত্মতার পথে একটি বিরাট পদক্ষেপ। সুতরাং সহমর্মিতাবোধও রসোপলদ্ধির পথে বাধাস্বরূপ। কেননা, মনস্তাত্ত্বিক দূরত্ব রসোপলদ্ধির প্রধান সহায়ক। শিল্পরসিক যদি শিল্পের উপজীব্যের সঙ্গে একাছা অনুভব করে তা হলে নাট্যের কুশীলবদের মতই জ্ঞাগতিক দুঃখভোগ বা জ্ঞাগতিক আনন্দভোগ করবে। শিল্পানন্দ, যাকে 'ব্রহ্মাস্বাদসহোদর' বলা হয়েছে তা কিন্তু জাগতিক অভিজ্ঞতা-জাত আনন্দ থেকে একটু ভিন্ন ধরনের ; উদাহরণ দিই— নাট্যে বা কাব্যে উপস্থাপিত আনন্দখন পরিবেশটুকু দর্শনে আমাদের মনে যে আনন্দ সঞ্জাত হয় তা হল সাক্ষী হওয়ার আনন্দ। উপনিষদ কথিত সেই দুটি পক্ষীর কথা বলা যেতে পারে, যে পক্ষীটি ভোক্তা, তার মধুফল ভক্ষণজনিত যে আনন্দ, সেই আনন্দের সঙ্গে দ্রষ্টা পক্ষীটির দর্শনজনিত আনন্দের একটু প্রভেদ আছে। দ্রষ্টা পক্ষীব আনন্দের অনুরূপ আনন্দ থেকে শিল্প জন্ম নেয়। ভোক্তা পক্ষীর আনন্দটুকু প্রয়োজনের সঙ্গে সম্পৃত। ভোক্তা পক্ষীর ক্ষেত্রে ভোজ্ঞা বস্তুর আস্বাদন থেকে আনন্দের উৎপত্তি হচ্ছে আর দ্রষ্টা পক্ষীর ক্ষেত্রে অপরের আনন্দের আম্বাদন থেকে তার অন্তরে শিল্পানন্দের জন্ম। এই প্রসঙ্গে একথা বিশেষভাবে লক্ষিতব্য যে দ্রষ্টা পক্ষীর ক্ষেত্রে এই দর্শনজ্ঞনিত আনন্দটুকু ভোক্তা পক্ষীর ভিন্নতর ফলাস্বাদনজ্ঞনিত বেদনাদায়ক অনুভূতি থেকেও জন্ম নিতে পারে। আর এই সম্ভাবনা রয়েছে বলেই আমাদের জাগতিক জীবনের দুঃখও শিরের উপজীব্য হতে পারে। শুধু হতে পারে তাই নয়, বস্তুতঃপক্ষে এমন মতও

রয়েছে যে আমাদের জাগতিক চরমতম দুঃখ প্রম নন্দনতান্ত্রিক আনন্দের আকর— "Our sweetest songs are those that tell of saddest thoughts." নাটারসের ক্ষেত্রে এই সত্যটিকে সহজেই উপলব্ধি করা যায়। মঞ্চে যখন কোনো বিয়োগান্ত নাটকের অভিনয় হয় তখন তা থেকে রসিকজন আনন্দে সুধা পান করে। নাটকীয় পরিস্থিতি যতই দুঃখজনক হোক না কেন তা থেকে আনন্দ পান সহাদয়-হাদয়-সংবাদী দর্শকের দল। এ সত্যটি আপত: অসম্ভব বা Paradoxical : কেমন করে রসিক সুজন এই দুঃখজনক বিয়োগান্ত নাটক থেকে রস আহরণ করে, তা হল শিল্পলোকের দুর্গম রহস্যের কথা। কেমন করে এটি ঘটে তার ব্যাখ্যা করা সহজ্ঞসাধ্য নয়। তাই বোধ হয় শিল্পকে 'মায়া' বলা হ'ল। প্রকৃতির সামগ্রিক জীবন ইতিহাস থেকে, তার নীরস অনুর্বরতা থেকে রস আহরণের দৃষ্টান্ত হয়তো মেলে। পাথুরে পাহাডের বুকে শেকড় চালিয়ে বটগাছকে বাঁচতে দেখেছি। কিছু সে যুক্তি তো শিল্পের জগতে প্রযোজ্য হবে না। তা এই কারণে হবে না যে উপমা তর্কবিধি সম্মত নয়। সূতরাং এই দৃষ্টান্তের পরিপ্রেক্ষিতে বিয়োগান্ত নাট্য পরিস্থিতি থেকে সহৃদয়-হৃদয়-সংবাদী মানুষের আনন্দলাভের তত্ত্বটুকু অব্যাখ্যাত থেকে যায়। এই দুর্জ্জেয়তা রয়েছে বলেই শিল্পতত্ত্ব প্রসঙ্গে আমাদের তম্ব্রশাস্ত্রে বলা হল যে শিল্পী কেমন করে জীবন-সত্য থেকে শিল্প-সত্য সৃষ্টি করেন সে তত্ত্বটুকু রহস্যাবৃত এবং সে রহস্যের ব্যাখ্যা করতে গিয়ে তাঁরা উপমার আশ্রয় নিয়েছেন। উপমাটি হল, জীবন-সত্য এবং শিল্প-সত্য যেন দৃটি গাছ। শিল্পী এক গাছ থেকে আই এক গাছে উড়ে বসলেন; কিন্তু কেমন করে কোন পথে তিনি উড়ে গেলেন তার নিশানা কোথাও রইল না। বোধহয়, শিল্পের এই দুর্জ্জেয়তা শিল্পমূল্যায়নের রহস্যকে বেশী করে ঘনীভূত করেছে। শিল্প-মূল্যবোধ আমাদের একটি মৌল মূল্যবোধ। সে বোধ প্রয়োজনের কথা জেনেও প্রয়োজনকে অস্বীকার করেছে। তবে প্রয়োজনবোধের সঙ্গে শিল্পমূল্যবোধের বিভেদ রেখাটি কোথায় কী ভাবে টানা যায়, তা নিরূপণ করাও দুরূহ কর্ম। কেন-না, রবীন্দ্রনাথের "মহয়া কাব্যগ্রন্থটির কথা বলতে পারি। সেখানে কিন্তু এক প্রয়োজনবোধের সঙ্গে শিল্পবোধের শুভদৃষ্টি ঘটেছে। তাদের মিলনও হয়েছে 'যদিদং হাদয়ং তব, তদস্ত হৃদয়ং মম' পর্যায়ের। সুন্দরের সঙ্গে এখানে শিল্পের সমীকরণ ঘটেছে। তাঁই বলতে পারি যে এই ধরনের ব্যতিক্রমে মানুষের প্রয়োজনবোধ এবং শিল্পবোধ একাদ্ম হয়েছে। অবশ্য এই ধরনের নজীর বিশ্বসাহিত্যের ইতিহাসে অতিমাক্রায় বিরুল।

'মহুয়া' কাব্যগ্রন্থের প্রসঙ্গে মানুষের প্রয়োজনবাধের সঙ্গে শিল্পের কী সম্পর্ক তা নিয়ে আলোচনার অবকাশ আছে। মানুষের এই প্রয়োজনবাধেকেই কেন্দ্র করে মানুষের মৃল্যাঞ্চগতে 'শিবের' প্রতিষ্ঠা। মানুষের মৃল্যাঞ্চনের যে ত্রিমৃতির কথা পূর্বেই বলেছি তার মধ্য মৃতিটি হল শিব এবং এই শিব মানুষের প্রয়োজনকে কেন্দ্র ক'রে তার সামগ্রিক কল্যাণের মৃতিটিকে গড়ে তুলেছে। এই শিবই আবার নীতিশাস্ত্রে 'শ্রেয়' এবং 'প্রেয়' রূপে প্রতিষ্ঠা পেয়েছে। নীতিশাস্ত্রে যে শিবকে আমরা আদর্শ বা লক্ষ্য রূপে স্থাপিত করতে চেয়েছি সে শিব হল নীতিশাস্ত্রের মানদণ্ডে নিরূপিত। নীতিশাস্ত্রের নানান মতবাদিতায় তার রূপও বিভিন্ন; কোথাও বা সেব্যুষ্টিকল্যাণকৈ আশ্রয় করেছে, আবার কোথাও-বা তা সমষ্টি কল্যাণের মধ্যে অন্তর্গুড় আদর্শরূপে প্রতিষ্ঠা পেয়েছে। মানুষের আধিভৌতিক, আধিদৈবিক ও আধ্যান্মিক উৎকর্বকে অবলম্বন করেই মানুষের সমগ্র সমৃত্রত মানবিক মহিমার চিত্রটি আঁকা হয়েছে। এই সামগ্রিক কল্যাণই মানুষের আরাধিতব্য এবং শ্রেয়ের নিশানা। এই মৃল্যের মহবুটুকু শুধুমাত্র নীতিশাস্ত্রের

সীমানায় আবদ্ধ নেই, যার বিস্তার ঘটেছে মানুষের সর্ববিধ চিম্ভায় ও কর্মে। খ্রীঅরবিন্দ যখন বলেন, তার সাধনায় তিনি ব্যক্তিগত মুক্তি চান নি, সে মুক্তিটুকু তিনি চেয়েছেন সমস্ত মানুষের হয়ে— তখন মানুষের উচ্চতম কল্যাণের পরমতম সামগ্রিক রূপটুকু আমরা প্রত্যক্ষ করি। স্বামী বিবেকানন্দ যখন নির্বিকন্ধ সমাধির অনাবিল আনন্দে নিত্য অবগাহন স্নান করতে চান তখন তাকে ব্যষ্টি-কল্যাণের মহন্তম চিত্র বলেই গ্রাহ্য করা যেতে পারে। সেই ব্যষ্টি-কল্যাণ কিন্তু মহন্তম মর্যাদায় ভৃষিত নয় বলেই ঠাকুর রামকৃষ্ণ তাঁকে সে পথ থেকে নিবৃত্ত করেন। বলেন, দেশের অগণিত নরনারীর কথা ভূলে স্বামীজির নির্বিকন্প সমাধির নিত্য প্রফুল্লতায় ধারাস্নান স্বার্থপরতার নামান্তব। অর্থাৎ ব্যক্তি-মুক্তি সমষ্টির মুক্তির চেয়ে ছোট বলেই ঠাকুর রামকৃষ্ণ নরেন্দ্রনাথকে সে পথ থেকে নিবৃত্ত করেন ; নৈতিক মূল্যায়নের ক্ষেত্রে ব্যষ্টি-কল্যাণ যে সমষ্টি অপেক্ষা ন্যুন, এ তত্ত্বটি সুপ্রতিষ্ঠিত হল আর একবার। তুরীয় অধ্যাত্মলোকে যে তত্ত্ব সত্য নীতিশাস্ত্রে প্রচলিত মূল্য মানে তা সুপ্রতিষ্ঠিত। Altruism ছেড়ে কোন সুস্থ মানুষকেই Egoistic Hedonism-এর পক্ষে ওকালতি করতে দেখা যায় নি। কেন না Altruism সমগ্র মানুবের বৃহত্তম কল্যাণকে আশ্রয় করে। এই সামগ্রিক কল্যাণবোধের সঙ্গে প্রসারিত অর্থে বৃহত্তম নীতিবোধটুকুও সম্প্রসারী (co-extensive)। অর্থাৎ আমাদের সমগ্র কল্যাণের ধারণাটুকু বৃহত্তম অর্থে এই নীতিবোধ থেকে আহত হয়েছে। উদাহরণস্বরূপ উপনিষদের 'ঋত' ধারণাটিকে উপস্থাপিত করা চলে। যে বিশ্বব্যাপী নীতির ধারণা বিশ্বের সমস্ত সৃষ্টিকে বিধৃত করে রেখেছে তাকে উপনিষদে 'ঋত' বলা হয়েছে। উপনিষদ বিশ্বাস করে যে এই 'ঋতের' অস্তিত্ব ব্যক্তি অনির্ভর ও বিশ্বের অস্তিত্বে অন্তর্লীন। কোথাও কেউ 'ঋতের' শুচিতাকে বাধিত করলে 'ঋত' প্রত্যাঘাত ক'রে অপরাধীকে আত্মসচেতন করে দেয়, অর্থাৎ বিশ্বের অলিখিত নৈতিক বিধানকে ভঙ্গ করলে সে বিধান দোষীর শাস্তির ব্যবস্থা করে। এখানে আমাদের বক্তব্য এই যে সম্পূর্ণরূপে ব্যাক্তি-নির্ভর যে মানুষের কল্যাণবোধ তাই-ই কালক্রমে ব্যাক্তি-অনির্ভর স্বাধীন, স্বস্থ, নৈতিক পরিমণ্ডলরূপে স্বীকৃতি পেয়েছে। মানুষের নৈতিক মূলাবোধের এই মহন্তম পরিকল্পনা সুন্দরকেও অন্তর্ভৃক্ত করে রেখেছে। পরিশীলিত মানবতাবাদের বৃহত্তম ধারণা এই 'ঋত' ধারণার সঙ্গে অঙ্গাঙ্গী রূপে যুক্ত। তারই অঙ্গে সুন্দরের প্রতিষ্ঠা। অতএব নৈতিকমূল্য এবং সৌন্দর্যমূল্য এ দুয়ের মধ্যে বিভেদক রেখাটি টানা কঠিন হয়ে পড়ে। একমাত্র প্রয়োজনকে অবলম্বন করেই এই দুই ধ্বনের মূল্যবোধকে পৃথক করা চলে। আবার এই প্রয়োজনবোধের স্বরূপ বিশ্লেষণ করলে দেখা যাবে যে শিল্পের যে প্রয়োজন তার সঙ্গে নৈতিকতার প্রয়োজনের একটা খুব মৌল পার্থক্য নেই। নৈতিক হবার জন্যে মানুষের মনে যে প্রেরণা ও মহৎ ক্ষুধার সঞ্চার হয় তা কিন্তু সুন্দরকে সৃষ্টি করার প্রয়াসী হলেও হয়। এককথায় বলা চলে যে শিল্প সৃষ্টি করা বা সৌন্দর্য সৃষ্টি করা, আর নীতিশাস্ত্রোচিত কোন মহৎ কর্ম করা এ দুয়ের মধ্যে কোন গুণগত পার্থক্য নেই। 'অপ্রয়োজনের প্রয়োজন' বা মহাদাশনিক কাণ্টের 'Purposiveness without a purpose' এই শৈক্সিক প্রয়োক্তনকে যথায়ও ব্যাখ্যা করে না। যথায়ও সংজ্ঞা না দিয়ে এবং অর্থের বিশ্লেষণ না করেই আমরা আমাদের খুশিমত যে সব শব্দ সৌন্দর্য-দর্শনে ব্যবহার করেছি তা কিন্তু সমস্যার স্বচ্ছতা না এনে ক্রমেই তাকে জটিল এবং দূর্বোধা করে তুলেছে। যদি বলি মানুষের প্রেমের কল্পনায় প্রয়োজনটা 'এহ বাহ্য' তা হলে তো একেবারেই অনুতভাষণ করা হবে। কেন-না সেক্ষেত্রে মানুষের প্রয়োজনটাই তাব মূল্যমান এবং অন্তিম আদর্শকে নিরূপণ

করে। আবার যদি বলি সুন্দরের ক্ষেত্রে, শিল্পের ক্ষেত্রে প্রয়োজনটা অপ্রাসঙ্গিক তা হলেও বোধ হয় ঠিক বলা হবে না। যেখানে প্রয়োজন নেই সেখানে অভাবও নেই ; যেখানে অভাব নেই সেখানে কর্মচাঞ্চল্যও নেই। শিক্ক যে নিরন্তর সাধনা সেই সাধনাও তো কর্মসাধনার নামান্তর। সেই কর্মসাধনা মানুষের সমগ্র ব্যক্তিত্বকে আশ্রয় করে। অতএব শিল্প হল মানুষের সামগ্রিক ব্যক্তিত্বের প্রতিক্রিয়া। সূতরাং যা শিল্প পদ্বাচ্য তার মধ্যে নীতিও অনুস্যুত। শিল্পকে তাই নৈতিক হতে হবে। এ কথা আমার কথা নয়। এ কথা সেদিন বললেন মহামতি ক্রোচে তাঁর সর্বশেষ গ্রন্থ 'My philosophy' তে; মানুষের শৈক্সিক মূল্যবোধ অর্থাৎ সুন্দর সম্বন্ধে মানুষের যে ধারণা তার সঙ্গে তার শৃভ ধারণার কোনো আত্যন্তিক বিরোধ নেই। রবীন্দ্রনাথ যাকে সুমিতিবোধ বললেন তাকে কিন্তু সৌন্দর্যবোধ ও কল্যাণবোধ এ দুয়ের মধ্যে উপস্থিত থাকতে হবে। 'শিব ও সুন্দর' ও দুয়ের পার্থক্য হল পরিবেশগত : অথবা বলা চলে যে মলোর নির্ণায়ক মানুবের মনই স্থান এবং কাল বিশেষে এই মুল্যেব মূর্তি ও প্রকৃতি নির্ণয় করে। একজন যাকে সুন্দর বলে, শিল্পোৎকর্য দেখে মুগ্ধ হয়, অন্য জনের কাছে আবার তার এই সৌন্দর্যরূপ আবৃত হয়ে গিয়ে তার কল্যাণ- রূপঢ়ুকুই প্রতিভাত হয়। উদাহরণ দিই 'মালভিদা ফন্ মাইজেনবর্গ' সেক্ষ্ণীয়রের 'ওথেলো' নাটকের অভিনয় দেখে তার নাট্যোৎকর্ষের দ্বারা আকৃষ্ট না হয়ে তার কল্যাণ করার শক্তি দেখে অভিভূত হয়েছিলেন। তিনি এক পত্রে রুমা রুলাকে লিখেছেন যে 'ওথেলো' নাটকের অভিনয় তাঁর ব্যক্তিগত জীবনের সমস্যার সমাধান করে দিয়েছে। অতএব নাটকটি ভালো। এই ধরনের মূল্যায়ন তো হয়ে থাকে এবং এর সত্যতাকেও অম্বীকার করার কোন যৌক্তিকতা নেই। সার্ভেনতিসের লেখা 'Don Quixote De la Mancha গ্রন্থটির কথা বলছি। Knight Errant-এর বীরত্ব, যখন নিপীড়িত ও অসহায় মানুষকে রক্ষা করে তখন তার ঐশ্বর্য সীমাহীন হয়ে পড়ে। Europe-এ এই ধরনের বীরেরা উৎসর্গীকৃত প্রাণ ; অবলা নারী, নিরীহ অসহায় মানুবের সহায়তা করাই তদের ধর্ম। সে ধর্ম মানুষের শুভ বৃদ্ধির কাছে চরম মর্যাদা পায়। সার্ভেনতিস যখন সেই নীতিকথার খেলনাগুলো পর পব সাজ্ঞিয়ে অনবদ্য রূপ সৃষ্টি করেন তাঁর গ্রন্থটিতে তখন দেখি শিব ও সুন্দর একই মন্দিরে প্রতিষ্ঠা পেয়েছে। মানুষের কল্যাণবোধ এবং মানুষের শিল্পবোধের একীকরণ ঘটেছে। উপমা দিয়ে বলতে পারি, মানুষের কল্যাণরূপ তরণী-সৌন্দর্যের পাল তুলে দিয়ে অসীমের দিকে যাত্রা করেছে Don Quixote-এর এই অলীক বীরত্ব কাহিনীতে।

মানুষের মনকে যদি 'Unity' বলা হয় তা হলে সে মনের যে প্রতিক্রিয়া তার মধ্যে সমগ্র মানসিকতার ছাপ পড়ে। মূল্যায়ন তা শুভ সম্পর্কিতই হোক বা সত্য সম্পর্কিতই হোক তা সামগ্রিকভাবে এই মানসিকতার লক্ষণাক্রান্ত। যে কান্ধকে কল্যাণকর বলি তার মধ্যে এক ধরণের পরিমিতি বোধ থাকে। এই পরিমিতি বোধের রূপটা কিন্তু পরিবেশ-ভেদে পান্টায়। সেখানে প্রয়োজনটা যে রূপে দেখা দেয় সেই ভাবেই ঐ বিশেব পরিপ্রেক্ষিতে গুভের বা কল্যাণ্ট্রকু হল প্রয়োজনের আনুপাতিক। এই প্রয়োজনটা আবার ব্যক্তিকেন্দ্রিক। ব্যক্তিনির্ভর এই প্রয়োজনট্টুকু যদি শুভের বা কল্যাণ্ট্রক নিয়ামক হয় তা হল Collingwood এর ভাষায় একে Subjective বলা বেতে পারে। Collingwood এই Subjectivity বা ব্যক্তি-নির্ভরতাকে এনেছেন মানুষের শিল্পমূল্যায়নের প্রসঙ্গে। তাঁর মতে এই Subjectivity বা জ্ঞাতা-নির্ভরতা হল শিল্পের বা সুন্দরের স্বরূপ লক্ষণ। এই জ্ঞাতা নির্ভরতা ছাড়া শিল্পমূল্যায়নের অন্য কোন মাপকাঠি নেই।

শিল্প সম্বন্ধে যেটা সত্য, শুভ বা কল্যাণ সম্বন্ধে তা সমভাবেই প্রযোজ্য। প্রয়োজনের ধারণাটিকে আমাদের 'শুভ' এবং 'সৌন্দর্যের' বিভেদক (Differentia) হিসেবে ব্যবহার করা সমীটীন নয়। কেন না শিল্পীর মনেও শিল্পসৃষ্টির জন্য একটা অভাববোধ আছে, একটা মহৎ' ক্ষুধার' আবেশ তাকে পীড়ন করে। তা হলে এতদূভয়ের মধ্যে যখনই কোন শ্রেণীকরণের সীমারেখা টানা হবে তখন আমরা যে ভূল করব, তর্কশান্ত্রের ভাষায় যে অবভাস ঘটবে, তা হলো, সঙ্কর বিভাজনজনিত অবভাস (Fallacy of Cross division)।

खाতा-निर्ভत्रजा वा Subjectivity यपि आभारमत भौन्मर्यरगर्भत এवः कन्गानरगर्भत নিয়ামক হয় অর্থাৎ সৌন্দর্য এবং শুভের পরিমাপকল্পে আমরা যদি জ্ঞাতা-নির্ভর মানদণ্ডের প্রয়োগ করি তা হলে উভয়ের মধ্য যে গুণগত কোনো ভেদ থাকে না সে কথা বলাই বাহলা। এখন বিচার করে দেখা যাক যে সত্যমূল্যের মূল্যায়নে এই জ্ঞাতা-নির্ভরতা কতখানি সার্থক? আমরা বস্কুজগতে যা কিছু প্রতাক্ষ করি তার যথাযথ বিবরণ দেওয়াকেই 'সতা' বলে গ্রহণ করি মর্থাৎ অস্তিত্বের সঠিক বর্ণনাই হল সত্য। সত্য বস্তুতে নেই, সত্য আছে আমাদের অবধারণে (judgement) ও আমাদের মননে। সূতরাং যাঁরা সত্যকে বস্তুগত বলে ভাবেন তাঁদের ধারণা শ্রাম্ভ। প্রচলিত ধারণা এই যে, সত্যকে বস্ক্রগত করে তুলতে পারলে তবেই তা সর্বজনগ্রাহ্য হয়। সামান্য বিশ্লেষণেই এই ধরনের বিচারে ভ্রান্তি চোখে পড়ে। 'আমার সামনে একটি টেবিল আছে'-এই উক্তিটি সঠিক ভাবে বর্ণনামূলক হলেই উক্তিটিকে সত্য বলা হবে। এখানে প্রশ্ন উঠবে আমার সামনে যে টেবিলটি আমি দেখেছি তা কী পুরোপুরি প্রত্যক্ষজাত না কল্পনার সাহায্যে আমি টেবিলটিকে মনে মনে তৈরি করে নিচিছ। এই তৈরি করে নেওয়া বা construction কার্য আমাদের মনের ধর্ম ; মনে যখনই দেখে তখনই সে তৈরি করে। আমার নির্মিত কর্ম সামনের টেবিলটাও সে তৈরি করেছে। আমি চোখ মেলে একটা বিশেষ দৃষ্টিকোণ থেকে টেবিলের খানিকটা দেখি বাকিটা মনে মনে তৈরি করে নিয়ে টেবিলটিকে একটি পূর্ণাঙ্গ টেবিলের মূল্য দিই। তা হলে এ কথা বলতে পারি যে তার অস্তিত্বের সত্যতাটক (Reality) আমারই সৃষ্টি। সূতরাং জ্ঞানতত্ত্বে correspondence বা সদৃশ আকারবাদীদেব মত গ্রহণ করলেও তার মধ্যে জ্ঞাতা-নির্ভরতা অনেকখানি স্থান জুড়ে থাকবে। যদি আমি টেবিলটিকে মনে মনে তৈরি করে থাকি তা হলে সত্য বা Reality নিরূপণের ক্ষেত্রে জ্ঞাতা-নির্ভবতা বা Subjectivity-কে বাদ দেবার উপায় নেই। সদৃশ আকারবাদীবা যে জ্ঞাতা-অনির্ভর বস্তুগত সত্যের কথা বলেন তা অলীক কল্পনামাত্র। Reality সৃষ্টির ব্যাপারে Subjectivity বা জ্ঞাতা-নির্ভরতার ভূমিকা অনস্বীকার্য। Correspondence-বাদীদেরও এই Subjectivity-কে স্বীকার করতে হবে। কেন-না, দৃশ্যমান জগতের মধ্যে, আমাদের চারপাশের পরিবেশের মধ্যে এই জ্ঞাতার অবদান স্বার অলক্ষ্যে রয়ে গেছে। সুতরাং দেখা যাচেছে সুন্দরের বেলায়, কল্যাণের বেলায় যে জ্ঞাতা-নির্ভরতা বা Subjectivity সৃন্দর এবং কল্যাণের পূর্ণ রূপটুকু সংযোজনের সহায়তা করেছিল তা আবার Reality'র স্ত্যের বেলাতেও সমান ভাবে কর্মতৎপর ৷

এই আলোচনার আলোকেব পরিপ্রেক্ষিতে বলা চলে যে প্লাভোব Republic, ion ও Phaedrus গ্রন্থে কথিত অনুকৃতি তত্ত্ব সঠিকভাবে কাব্য বা শিল্পের চারিত্র্য নির্ধারণ করে নি। অবশ্য আমরা জানি যে গ্রীক দার্শনিক জ্ঞাতা-অনির্ভরতাকে (objectivity) সর্বোচ্চ মর্যাদা দিয়েছিলেন তাঁর দর্শনে। তাঁর দৃষ্টিকোণ থেকে হয়তো তত্ত্বণতভাবে তাঁর মত সমর্থনযোগ্য।

কিন্তু আমাদের বিশ্লেষণে আমরা এই জ্ঞাতা-নির্ভরতাকেই সবচেয়ে কেণী মর্যাদা দিয়েছি। ফলে Epistemology-এর correspondence-তত্ত্ব অথবা নন্দনতত্ত্বেব অনুকৃতিবাদ আমাদের কাছে গ্রহণযোগ্য হতে পারে। কেন-না যাকে অনুকরণ করেছি তাও ত আমারই সৃষ্টিঃ

> 'আপন মনের মাধুরী মিশায়ে তোমারে করেছি রচনা তুমি আমারই গো তুমি আমারই ......।

একথা শুধু কবির প্রেয়সী-কল্পনার বেলাতেই সত্য নয়, এ কথা সত্য হয়ে উঠেছে আমাদের সর্ববিধ মূলায়েনের ব্যাপারে। প্রকৃতি বা দৃশ্যমান জগতের রূপ বা রস যদি দ্রষ্টার অবদান হয় তাহলে জ্ঞাতা-নির্ভরতা হ'ল একদিকে যেমন বস্তুজগৎ সৃষ্টির মন্ত্রগুপ্তি তেমনি আবার তা নিয়ন্ত্রণেরও নিয়ামক; এক কথায় সতা, শিব, সৃন্দর, এই ত্রিবিধ মূল্যের সৃতিকাগৃহ।

এই মূল্যায়ন প্রসঙ্গে আর একটি কথা বলা দরকার। সেটি হ'ল শিল্পের সঙ্গে সুন্দরের যোগটুকুর কথা। শিল্প যখন শিল্প হয়ে ওঠে তা কী সব সময়েই সুন্দরের পরিপুরক হয় ? অর্থাৎ প্রকৃতির মধ্যে যাকে সুন্দর দেখি তা-ই কী কেবল শিল্পের উপজীব্য়ং যাকে আমবা কুৎসিত বলি তার স্থান কী শিল্পে নেই? প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতা বা Empiricial Evidence বলে যে কুৎসিতও শিল্পের খাসদরবারে দরবারী। নোতর্দামের সেই কুঁজো লোকটা, রামায়ণের কুঁজি মছরা— এরাও শিল্পলোকে ভাস্বর চরিত্র। প্রাকৃত জীবনে এদের তো সৃন্দর বলি না। অথচ শিল্পলোকে এদের সে মর্যাদা দিতে তো আমাদের বাধে নি। এটা কেমন করে হ'ল? তবে কী প্রাকৃত সুন্দর ও শিল্প সুন্দর এরা এক নয় ? অর্থাৎ এই দূয়ের মূল্যায়নের মাপকাঠি কী বিভিন্ন ? বলা যেতে পারে যে প্রকৃতি যাকে কুৎসিত করে গড়েছে অর্থাৎ আমাদের চোখে যাকে কুৎসিত মনে হয় তা কী প্রকৃতির কারিগরী-নৈপুণ্যের অভাবের জন্য ? অর্থাৎ প্রকৃতি কী যা প্রকাশ করতে চেয়েছিল তা প্রকাশ করতে পারে নিং এ কথা এখানে মনে রাখতে হবে যে প্রকৃতির এই পারা না পারা এটা প্রতিভাত হচ্ছে দর্শকের চোখে। অর্থাৎ প্রকাশ বিফলতা প্রকৃতির ক্ষেত্রে না ঘটে থাকলেও আমরা তা প্রকৃতির উপর আরোপ করে তার সৃষ্টি বিশেষকে কুৎসিত দেখি। এটা আমাদের দেখার ধর্ম ; প্রকৃতির সৃষ্টির ধর্ম নয়। প্রকৃতিতে যাকে কুৎসিত দেখলাম তাকে যখন প্রাকৃতিক সংলগ্নতা থেকে অসংলগ্ন করে তুলে এনে আমার কবিতায় বা ছবির ক্যানভাসে বসাই তখন তাকে এক নতুন ধরনের সংলগ্নতা বা coherence দেবার চেষ্টা করি। যখন তা সার্থকভাবে দিতে পারি আমার কাব্যে বা ছবিতে তখন তা সুন্দর হয়ে ওঠে। তাই পশুতেরা বলেছেন যে শিল্পলোকে প্রাকৃতিক অসুন্দরেরও স্থান আছে ; Ugly is not a non-value but a disvalue. কুৎসিত যদি Non-value হ'ত কোনো একন্ধন দর্শকের চোখে বা কোনো এক রসবেন্ডার মূল্যায়নে তাহলেও আর একজনার চোখে অন্য এক রসবেক্তার মূল্যায়নে তার Value হ'য়ে ওঠার পথে কোনো বাধা ছিল না। কেন-না, উপনিষদের সেই দ্রষ্টা পাখিটির কথা আবার স্মরণ করুন। সে তো ভোক্তা পাখিটির দুঃখ এবং সুখ এ দুয়ের ব্যাপারেই সমান ভাবে উদাসীন ; ভোক্তা পাখির ক্রন্সনেও সে আবশ্যিকভাবে কাতর হয় না অথবা তার উল্লাসেও সে উল্লসিত হয় না কোনো বাঁধাধরা নিয়মে। তার নিয়ম তার নিজের তৈরি। ভোক্তা পাখির সুখেও সে আনন্দিত হতে পারে আবার দুঃখেও সে আনন্দিত হতে পারে। যখনই সে পুলকিত হবে তখনই সেই আনন্দে শিক্সের জন্ম ঘটবে। শুধু শিল্প কেন সমগ্র সৃষ্টিই তো আনন্দ থেকে জন্ম নেয়। সত্য, শিব, সুন্দর— এদের জন্মও এই আনন্দেরই মৌল ভূমিতে—

"আনন্দাদ্ধ্যেব খৰিমানি ভৃতানি জায়ন্তে—"

### শিল্পের মর্মকথা

জীবনের প্রাঙ্গণে সুন্দরের আর্বিভাব বারবারই ঘটেছে, তবু মানুষ আজও বুঝি তার পূর্ণ অর্থ খুঁজে পার্যনি ; ক্ষণিকের একান্ত রূপলীলার মাঝে অরূপের সন্ধান চলেছে, চলেছে অনুসন্ধিৎসার অভিযান। জানি না সে অভিযান ব্যর্থ হবে কি সার্থক হবে। মানুষের অন্বেষণের শেষ নেই। তার চরম বিচার করবার দিন আজও আমেনি, কখনো আসবে কিনা তার উত্তরও দেবে ভবিষ্যত। বসম্ভ বাতাস আন্দোলিত পলাশ পারুলের গতিচ্চন্দ, মর্মর মুখরিত সায়াহেন্র রহস্যঘন নিঃসঙ্গ বনপথ, আমাদের মনে বিভিন্ন রসের সঞ্চার করে, একথা সত্য। বালার্ক-সম্ভবা প্রত্যুবের শিশু সূর্য তার আলোর আবেদনের মধ্যে যে সন্দেশ প্রচন্তর রাখে, তা আমাদের কাছে পরম বিস্ময়ের। এখানে ফুল ফোটা জ্যোৎস্না, ছেঁড়া ছেঁড়া মেঘের নিরস্তর ভেসে যাওয়া, ওখানে বাতাসের বাঁশরীর সঙ্গে বন বেতসের সাবলীল নৃত্য ভঙ্গিমা রূপপূজারী মানুষের কাছে আবেদন জ্ঞানায়। তাই মানুষ চায় তার ছন্দে ও সুরে, তার লেখায় ও রেখায়, তার বর্ণ-বিন্যাসে শাশ্বত করতে এই পলাতক সৌন্দর্যকে। সে ইলোরা ও অজন্তার বুকে আঁকে তার স্বাক্ষর, সে कालित ऑंटए कागर्कत वृत्क तहना करत मानूरवत माश्वेष्ठ श्रेष्य यात वितर रापनात यमत কাহিনী। কবি কল্পনা উজ্জীবিত উজ্জয়িনী আজও বেঁচে আছে হাজারো মনের গহনে। সেখানে নারীরা আজও কালো কেশের মাঝে কুরুবকের চুড়া পরে, আজও জীবন সেখানে মন্দাক্রান্তা তালে চলে। যে যুগের জীবন নিঃশেষ হয়ে গেছে মহাকালের স্থূল হস্তাবলেপে তাকেই শিল্প শাশ্বত করেছে, অমর করেছে মানুষের স্মৃতির মণিকোঠায়।

এই শিল্প, সাহিত্য, সংগীত, এক কথায় যাকে আমরা আর্ট বলব তার সত্যিকারের মূল্য কতটুকু ? এই ধরনের মূল্য বিচারের প্রশ্ন ওঠে তখনই যখন আমরা প্লাতোর কথা পড়ি : যখন তাঁর মত মনীষী আর্টকে "Copy of a copy" অর্থাৎ 'অনুকৃতির অনুকৃতি', নকলের নকল এই আখ্যা দিয়ে কবিকে তাঁর আদর্শ 'রিপাব্লিক' থেকে নির্বাসিত করতে চান। তাঁর মতে শাশ্বত সত্য হ'ল 'Idea' এবং এই পরিদৃশ্যমান জগৎ, হাসি-গান-আলো-ভরা মায়াময়, মধুময় প্রকৃতি সেই আইডিয়ার ছায়ামাত্র। আর্ট আবার প্রকৃতিকে অনুকরণ করে। তাই আর্ট হল অনুকৃতির অনুকৃতি। প্লাতোর মতে 'Art is doubly removed from Reality'.— আর্টের ধরা-ছোঁয়ার বাইরে মহাসন্তার অবস্থান। তাই আর্টে আমরা সত্যের সন্ধান পাই না। আর্টের মধ্যে সত্যের প্রকাশ নেই। তাই আর্ট সত্যের বাহন নয়। আর্টের মূল্যবিচারের, এই কি শেষ কথা? মহাদার্শনিক প্লাতোর প্রতি পূর্ণ শ্রদ্ধা জ্ঞাপন ক'রে আমরা বলব যে আর্টের মূল্যবিচারের এটাই শেষ কথা নয়। আর্ট প্রকৃতিকে প্লাতোর অর্থে অনুকরণ করে কি-না সে বিষয়ও মতভেদের অসম্ভাব নেই। অবশ্য আর্টে প্রকৃতির অনুসরণ অনস্বীকার্য, এ অনুসরণ অন্ধ অনুসরণ নয়, এ হ'ল নৃতন ক'রে প্রকৃতিকে সৃষ্টি করা। দার্শনিকেরা যাকে 'Mechanical imitation' বা যান্ত্রিক অনুকৃতি বলেছেন, এ তা নয়। স্রষ্টার সৃষ্টি যেখানে ব্যাহত হয়েছে জড় পদার্থের জড়ত্বের জনা সেখানে শিল্প তাকে পূর্ণ করে তোলে। শিল্পীর শিল্প-সৃষ্টিতে বাস্তব নৃতনতর মহিমায় সমৃদ্ধ হয়।

ঠিক এই ধরনের কথাই আমরা শুনি আরিস্ততলের মুখে; আবার দার্শনিক শ্রেষ্ঠ হেগেলও শুনিয়েছেন ঠিক একই ধরণের কথা। দৃশ্যমান জগতের বাইরে যে নিরালম্ব মহাসন্তার স্বেচ্ছাবৃত নির্বাসন ঘটেছে, তারই অপূর্ণ প্রকাশ আমরা প্রতক্ষ্য করি আমাদের পরিচিত জগতে। আর্ট হল প্রকৃতির মাঝে এই আংশিক ব্যক্ত সত্যকে পরিপূর্ণ রূপদানের প্রয়াম। জড় পদার্থের অন্তর্নিহিত অবস্থাবৈগুণ্যে জড় জগতের মধ্যে সত্যকে আমরা তার পূর্ণ ক্ষমেপে পাই না। তাই প্রয়োজন হয় আর্টের; 'Art Supplements nature'. আর্ট অপূর্ণ প্রকৃতিকে পূর্ণতর করে। শিল্পীর কাছে, শিল্পরাসিকের কাছে এই হল আর্টের সত্যিকারের পরিচয়। মানুবের আত্মার স্বাক্ষর পড়ে সার্থক শিল্পে। তাই শিল্প বা আর্টের মর্মকথা হ'ল চিন্ময় আত্মার নিগৃঢ় মর্মবাদী। প্রকৃতির জগীত সংগীত বিশুদ্ধ তান লয়ে গীত হয় শিল্পীর লেখা ও রেখার; সুর ও ধ্বনির অপূর্ব সমন্তরে। 'স্বয়ং প্রকাশ' 'Absolute' ভাস্বর হয় শিল্পের বর্ণ আলিম্পনে। ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য জগতে ইন্দ্রিযাতীতের প্রতিষ্ঠা করে আর্ট। তাই হেগেল বলেছেন, 'Art is the sensuous presentation of the Absolute'. যিনি ইন্দ্রিয়ের অতীত সেই মহাসন্তাকে ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য রূপদানের প্রয়াসই হল আর্টের মূল কথা, শিল্পের প্রমতত্ত্ব।

শিল্প প্রকাশ করেছে শিল্পীর অনুভবকে, তার অপরোক্ষ অনুভৃতিকে। শিল্পী হল বেদান্তের স্বস্থ সন্তা, অনির্ভর, অসীম, ক্ষয়হীন। এই চিন্ময় সন্তার প্রকাশ ঘটে শিল্পে। তাই শিল্প হল মানুষের চিন্মরী শক্তির লীলারূপ। মানুষ যেখানে বন্ধনমুক্ত সেখানে সে ভগবান, সে ব্রহ্ম। তাঁর লীলায় বিশ্বসংসার সৃষ্টি হয়। আর ভগবান যেখানে নররূপে মোহগুস্ত সেখানে তাঁর লীলায় ফোটে শিল্পীর সৃষ্টি কমল। জীবনের এবং জগতের ভোগের আমন্ত্রণে শিল্পী সাডা দেয়—সেই কাজটুকুই হ'ল শিল্প। সে শিল্প হ'ল মোহমূগ্ধ ভগবানের চিন্ময় শক্তির আর এক প্রকাশ। এখানে আমরা বৈদান্তিক শঙ্করাচার্যের 'তত্ত্বমসি' তত্ত্বের আশ্রয় নিচ্ছি হেগেল এবং ক্রোচের নন্দনতত্ত্বের একটা সমন্বয় ঘটাবার প্রত্যাশায়। এই দুই তত্ত্বের সৃষ্ঠ সমন্বয় ঘটলে একদিকে শিল্পকে মহাসত্যের এবং মহাসন্তার প্রকাশের পটভূমি হিসেবে নেওয়া যায়, আবার শিল্পীর অপরোক্ষ-অনুভতির প্রকাশকে শিল্প হিসেবেও গ্রহণ করা চলে। গারগিয়ালো, ক্যালিগারো প্রমুখ ক্রোচের শিষ্যেরা, ভেন্তুরি এবং জার্মানীর ফর্মালস্টের দল— এরা সবাই ক্রোচের প্রকাশ-সর্বস্ব শিল্পতত্ত্বের বিরোধিতা করেছেন। শিল্প কোন বস্তুকে প্রকাশ করবে, সে কথাটাও ভাবতে হবে, একথা এই সব সমালোচকেরা বলেছেন। এখানে যদি আমরা বৈদান্তিক মতবাদী হই শঙ্কর বেদান্তে আস্থা স্থাপন ক'রে যদি একথা বলতে পারি যে আমিই সেই ব্রহ্ম, হেগেলের Absolute বা দার্শনিকের মহাসন্তা, তাহ'লে শিল্পবস্তু নিয়ে বিরোধের অবসান হয়। আমরা অন্য এক পথ দিয়ে ক্রোচীয় প্রত্যয়ে উপনীত হই। ক্রোচে বলেছেন শিল্পে প্রকাশটাই বড কথা, শিল্পের বিষয়বস্তুটা গৌণ। যে কোন বিষয় নিয়ে বড শিল্পকর্ম সৃষ্টি করা চলে।

আমরা এই তদ্ধেই ফিরে আসি যদি বলি যে সব বস্তুই হ'ল 'Absolute' বা মহাসন্তার প্রকাশ। তা হ'লে বিষয়ে বিষয়ে, বস্তুতে বস্তুতে আর গুণগত কোন ভেদ রইল না। যে কোন বিষয়ই শিল্পের উপজীবা রূপে গৃহীত হ'তে পারে তবে সৌটা শিল্পকর্ম হয়ে উঠবে শুধু প্রকাশের গুণে, শিল্পীর শিল্পকল্পনার প্রসাদে। এইবার আমরা শিল্পকে মুখ্যতঃ প্রকাশ হিসেবে গ্রহণ করেও শিল্পকর্মকে 'Absolute' বা মহাসন্তার প্রকাশ হিসেবে দেখতে পারি। এই ভাবে ক্রোচীয় ও হেগেলীয় নন্দনতাত্ত্বিক ধারণার সমন্বয় ক'রে একটা নতুন চিন্তাধারার সূত্রপাত করা যেতে পারে।

এই প্রসঙ্গে আমরা এটুকু বলতে পারি যে, আর্ট শুধু কথা নিয়ে বা রঙ নিয়ে, সূর নিয়ে বা ঢঙ নিয়ে খেয়ালী মানুষের বিলাস নয়। আর্টের গোড়ার কথা হ'ল 'রিয়ালিটি' বা পরম সত্যকে প্রকাশ করা। তুলির বর্ণবিন্যাসে, কালির আঁচড়ে বা সুরের সার্থক সৃষ্টিতে শিল্পী যে ইন্দ্রলোকের প্রতিষ্ঠা করে, তা রিয়ালিটি মুখী। আমি রিয়ালিটি অর্থে বাস্তবতা বোঝাতে চাইনি। দার্শনিকপ্রবর ব্রাডলির অর্থেই রিয়ালিটি শব্দের ব্যবহার করেছি। পরিদুশ্যমান জগতের অন্তরালে যে মহাসত্তার 'অবাঙ মনসগোচর' অবস্থান তাঁর প্রকাশই হ'ল সত্যিকারের শিল্পীর শিল্পএষণা। আমাদের বাইরের জীবনে আমোদ-প্রয়োদের প্রযোজনে, বহিরঙ্গের তৃপ্তি সাধনে অথবা চিন্ত বিনোদনের উদ্দেশ্যে হয়তো আর্টকে আমরা ব্যবহার করি সাধারণ পণ্যের মতো, কিন্তু আমরা যেন ভূলে না যাই যে আর্টের এটা অপচয়ের দিক, অপব্যবহারের দিক। যাকে আমরা 'Art in industry' বা 'বাণিজ্যিক শিল্পকলা' বলি, সেখানে আর্টের প্রকৃত মর্যাদা পদে পদে ক্ষন্ন হয়। আর্টের সত্যিকারের প্রয়োজন মানুষের প্রাকৃতিক ক্ষুধা মেটানো নয়। সেখানে আর্টের এই ধরনের অপব্যবহার লক্ষ্য করে হেগেল বলেছেন যে এ ক্ষেত্রে আর্ট বা চারুকলা তার স্বকীয়তা, তার স্বধর্মটুকু হারিয়ে ফেলে। আর্ট অপরের দাসত্ব করে। ("In this mode of employment art is indeed not independent, not free but servile.") এই ধরনের অপব্যবহারে আটিস্টের সৃষ্টি-স্বাধীনতা ব্যাহত হয় ; আর্টিস্ট বা শিল্পী আনন্দলোকের চাবিকাঠিটি হারিয়ে ফেলেন। শিল্প-রসিকের আনন্দলোকে উত্তরণের স্বপ্ন নিস্ফল হয়।

এই প্রসঙ্গে আর্টের ক্ষেত্রে অসুন্দরেব (ugly) স্থান আছে কিনা সে সম্বন্ধে দু'একটি কথা বলা দরকার। আমাদের স্থূল বৃদ্ধিতে আর্টের ক্ষেত্রে অসুন্দরের প্রবেশ নিবিদ্ধ। কিন্তু শিল্প রিসিকের কাছে, শিল্প সমালোচকের দৃষ্টিতে অসুন্দর অপাংক্তেয় নয়। আর্টের রাজ্যে কেবল সুন্দরেরই (beautiful) একচেটিয়া অধিকার সাব্যস্ত হয়নি। সুন্দরের সঙ্গে আর্টের আ্মিক যোগের কথা আরিস্ততল স্বীকার করেন না— "Aristotle's conception of fine art so far as it is devoloped is entirely detached from any theory of the beautiful-a separation which is characteristic of all ancient aesthetic criticism.

বুচার আরিস্ততলের আর্ট সম্পর্কিত মতবাদের আলোচনা করতে গিয়ে আরও বলেছেন---

"He makes beauty a regulative principle of art but he never says or implies that the manifestation of beautiful is the end of art."

আর্টের লক্ষ্য সুন্দরকে রূপদান করা নয়, সত্যকে প্রকাশ করা। সত্যের ব্যাপ্তি কেবলমাত্র সুন্দরের মধ্যেই সীমাবদ্ধ নেই, অসুন্দরের রাজ্যেও তার অবাধ প্রবেশ। তাই ক্রোচে প্রমুখ আধুনিক নন্দনতত্ত্ববিদেরা অসুন্দরের দাবীকে অসন্মান করার অন্যায় আগুহ প্রকাশ করেন নি। দার্শনিকের দৃষ্টিভঙ্গী নিয়ে এই প্রশ্নের বিচার করতে বললে আমরাও অসুন্দরকে আর্টের রাজ্যে প্রবেশাধিকার না দিয়ে পারি না। কারণ সুন্দর এবং অসুন্দর, ভালো এবং মন্দ, সকল ক্ষেত্রেই আমরা একই মহাসত্তার প্রকাশ দেখতে পাই। যদিও মানুষের অভিজ্ঞতার জগৎ সেই ব্রহ্মরূপেই রূপময় তবুও আমরা সুন্দর অসুন্দরের ভেদ করি আমাদের শিক্ষা, দীক্ষা, রুচি ও দৃষ্টিভঙ্গী অনুসারে। কোন বস্তুই মূলতঃ সুন্দর বা আত্যন্তিক ভাবে অসুন্দর নয়। আমরা একথা জানি যে আজ যাকে সুন্দর দেখি কিছুকাল পরে সেই আকার অসুন্দর রূপে প্রতিভাত হয়।

যৌবনের রঙীন আলোর রংবাহারে যাকে সুন্দর দেখেছিলাম সেই-ড' আবার বার্ধক্যের সায়াহের ল্লান আলোয় অসুন্দর হয়ে দেখা দেয়। চাঁদের আলোয় সেদিন হয়তো মুগ্ধ হয়েছিলাম যেদিন সুস্থ দেহে নদীপথে বার হয়েছিলাম নর্মসখীর সাথে। আর আজ অসুস্থ শযায় চাঁদের আলোর প্রবেশপথ রুদ্ধ করে দিলাম নিষ্কের হাতে। ভালো লাগে না এই ভাবালুতা কখন কখন! এতো জীবনের অতি পবিচিত অভিজ্ঞতা। এই ভালো লাগাটুকুই তো হ'ল সুন্দরের শেষ কথা। এক যুগে একটা বিশেষ রূপকে ভালো লাগল, তাকে বললাম 'সুन्मत'। পরের যুগের মানুষের রুচি বদলাল। ভালো লাগল না তাদের আর সেই পুবনো রূপের কাঠামো। তারা তাদের আপন মনের মাধুরীটুকু মিশিয়ে সৃষ্টি করল না শিল্পের রূপবস্তুকে। তারই অসুন্দর অপাংক্তেয় হয়ে রইল সাধারণের আনন্দের ভোজে। আবার হয়তো কয়েকশো বছর পরে নতুন যুগের শিল্পী তথা শিল্পরসিক এসে তাদের মর্যাদা দিল। এমন তো কতবারই ঘটেছে ইতিহাসে। তাই বলছিলাম সুন্দর-অসুন্দরের তত্ত্ব হ'ল মানসিক ; তাই এ তত্ত্ব আপেক্ষিক। সম্যক দৃষ্টির পটভূমিকায সুন্দর অসুন্দর নেই। সে দৃষ্টি হ'ল বিশ্ববিধাতার দৃষ্টি— দার্শনিক এ-দেখাকে বলেছেন 'Subspecie Aeternitatis দৃষ্টি ; বিশ্ববিধাতা আপনাকে প্রকাশ করেছেন সৃষ্টির অণুতে পরমাণুতে। এই মহাসম্ভার প্রকাশই যদি আর্টের উপজীব্য হয় তবে আর্টের ক্ষেত্রে সুন্দর এবং অসুন্দর উভয়ের দাবিই হবে স্বতঃস্বীকৃত। অবশ্য ক্রোচে অন্য युक्ति मिरा अमुन्दत्क आर्टेंद दारका अर्दगाधिकात मिरारह्न। जिने वरलह्न, "But if the ugly were complete, that is without any element of beauty, it would for that very reason cease to be ugly ....the disvalue would become non-value; activity would give place to passivity."

অর্থাৎ সহজ ভাষার বলতে গেলে অবিমিশ্র অসুন্দর জগতে কখনই সম্ভব নয়। তাই আপাতঃ অসুন্দরের মধ্যেও সুন্দরের স্পর্শ শিল্পরিসিক খুঁজে পান। সুন্দরের অলক্ষ্য স্পর্শে অসুন্দরের মধ্যে রূপান্তর ঘটে, তা ধরা পড়ে শিল্পীর চোখে। তাই দেখি শিল্পেও সাহিত্যে সমাজের নীচের তলার অসুন্দর জীবনের কাহিনীও রুসোন্তীর্ণ হয়েছে। এই যুগের মনোবিজ্ঞানী মানুষের রসবোধের মূল সূত্রটি অনুধাবন করেছেন সঠিক ভাবে। তাই দেখি এযুগের আর্ট ক্রমেই হছে গণতান্ত্রিক অর্থাৎ তা জীবনের সর্বস্তরের সর্ব মানুষের প্রতিনিধিত্ব করছে। 'গণতান্ত্রিক' কথাটি এখানে রাজনীতিগত অর্থে ব্যবহাত হয় নি এর ব্যবহার পুরোপুরি নন্দনতত্ত্বগত। যা কিছু বীভৎস, কুৎসিত, অসুন্দর তা-ই পরিত্যজ্ঞা নয়। আর্টের রাজ্যে প্রবেশে তারও রীতিমত দাবী আছে। এ কথাটি ফরাসী কবি বোদেলের যেমন সুন্দরভাবে তার কাব্যের মধ্য দিয়ে আমাদের বুঝিয়েছেন এমনটি বিরল। স্বর্গের সৌন্দর্য অনেক কর্বিই দেখেছেন, মর্ত্যের সৌন্দর্যের কথা শুনিয়েছেন আরও অনেকে কিন্তু নরকের সৌন্দর্য কয়জনই বা দেখেছেন এবং শিল্পের মাধ্যমে আর দশজনকে দেখিয়েছেন ও অসুন্দরের সৌন্দর্যসম্ভার রসপিপাসু পাঠকের কাছে বোদেলের অনাবৃত করেছেন কবি চিত্তের সহজ সৃষ্টিলীলায়। তার কাব্য পড়ে আমরা বুঝতে পারি ক্রোচের উপরি-উদ্বৃত উক্তির সার্থকত।।

তাই সার্থক শিল্পীর চোখে সুন্দর অসুন্দরের ছন্দ্র নেই। বাস্তব অবাস্তবের প্রশ্নও সেখানে অবাস্তর। যা ঘটে, যা প্রত্যক্ষ, আমাদের ইন্দ্রিয় দিয়ে আমরা যাকে পাই, তার চেয়েও সত্য হ'ল আমাদের শিল্পলোক।

শিল্প আনন্দময় : এই কারণেই শিল্প হ'ল সৃষ্টি। সৃষ্টির মধ্যেই আনন্দের বীজ্ঞ উপ্ত হয়। সেই জগৎ বস্তু জগৎ থেকে ভিন্ন। বাস্তবতার রুঢ়তা, বাস্তব কণ্টকের বেদনা, বাস্তব দারিদ্রোর পীডন সেখানে নেই, কল্পলোকের রঙের উচ্ছাসে তা চাপা পড়ে যায় : কাঁটা যখন শরীরকে স্পর্শ করে তখন তা বেদনাদায়ক। দূর থেকে দেখলে এই কাঁটার মধ্যে যে সৌন্দর্য নিহিত আছে তাও আমাদের চোখে ধরা পড়ে। দুরত্বটুকুই হ'ল সুন্দরকে দেখার, সুন্দরকে সৃষ্টি করার প্রধানতম উপকরণ। কল্পনা এই দূরভূটুকু সৃষ্টি করে। আর এই দূরভূটুকুর জন্যই মানুষের বেদনাদায়ক অভিজ্ঞতা শিল্পরসিকের চোখে পরম রমণীয় হয়ে ওঠে। অর্থাৎ ছবি দেখার সঙ্গে গান শোনার সঙ্গে আনন্দে সে যুক্ত হয়। এই আনন্দানুভূতির সঙ্গ ছাড়া শিল্পমূল্যের অনুভব সম্ভব নয়। জীবনে যাকে অসুন্দর বলি তা জীবনের সামগ্রিক গতি-প্রবাহের সঙ্গে অসঙ্গত বলেই তা অসুন্দর। জার্মান দার্শনিক যাকে Gestalt বা বিশেষ বিষয়ের অন্তরশায়ী পরিকল্পিত রূপ বলে বর্ণন করেছেন সেই বাস্তবজীবনের Gestalt এর সঙ্গে যাকে আমরা কুৎসিত বলি তা অসঙ্গত বলেই তা কুৎসিত হয়ে ওঠে। যদি আমরা বস্কুজীবনের গেস্টে-টটাকে আমাদের মনোমত করে পান্টে দিতে পারতাম তা হলে বাস্তব জীবনে কুংসিত বা অসুন্দর থাকত না। অতএব অসুন্দরের সমস্যা হল গেস্টেন্টের সমস্যা। বাস্তবজীবনেও তাই একই বস্তুকে সবাই অসুন্দর বলে না কেন-না আমাদের সবারই দেখার গেস্ট-ট বিভিন্ন। আধুনিক মনস্তত্ত্বের এই গেস্ট্রন্টকে বোধ হয় মহাকবি কালিদাস 'রুচি' কথাটির দ্বারা বোঝাতে চেয়েছিলেন। অবশ্য আমরা বলব 'রুচি' এবং 'গেস্ট-ট' পরস্পরের পরিপুরক। রুচি গেস্ট-টকে তৈরি করে, আবার গেস্ট-টও রুচিকে ধীরে ধীরে রচনা করে। এই গেস্ট-ট রচনা সার্থক হলে, তা আনন্দযুক্ত হয়ে ওঠে এবং গেস্ট-ট-সৃষ্টি মানেই আনন্দের সৃষ্টি। কবি কল্পনাই এই গেস্টন্টের উৎসভূমি। তাই তো কল্পনার সঙ্গে আনন্দের একটা আত্যন্তিক যোগ নন্দনতত্ত্বে স্বীকৃত হয়েছে। তাই শুনি নারদ বাদ্মীকিকে বলছেন—

"কবি তব মনোভূমি

রামের জনম স্থান অযোধ্যার চেয়ে সতা, জেনো।"

নারদ-কঠে ধ্বনিত কবিগুরুর এই কথা কয়টি শুধু কবির অনাবশ্যক উচ্ছাসই নয়, এর পিছনে রয়েছে নন্দনতত্ত্বের বিরটি সত্যের ইঙ্গিত। রামায়ণের রামের সার্থক জন্ম হয়েছিল কবির মানসলোকে। বাশ্মীকির রামই শাশ্বত; অক্ষয় জীবনের উত্তরাধিকার কবি তার হাতে অর্পণ করেছেন। আমরা ঐতিহাসিক রামকে জানি না, আমরা চিনি মহাকবি বাশ্মীকির কল্পনা-প্রস্তুত শ্রীরামচন্দ্রকে। বাস্তবের ক্ষণভঙ্গুরতাকে জয় করেছে শিল্পের শাশ্বত মহিমা। মহাকালের নির্দেশকে উপেক্ষা করে আর্ট মৃত্যুকে লপ্তঘন করেছে,— সেই নিত্যজ্ঞায়ী অমৃতত্ত্ব লাভের দুরহু সাধনায়।

#### শিল্লে বাস্তবতা

সাধারণভাবে রিয়্যালিটি অর্থাৎ বাস্তবতা বলতে আমরা বুঝি আমাদের চারপাশকে। আমাদের চতুর্দিকে যে জগৎ, যার সীমানা নির্দিষ্ট হয়েছে আমাদের ঐক্রিয়জ জ্ঞানের মধ্য দিয়ে তাকেই আমরা বলি বাস্তব জগণ। যাকে আমরা প্রত্যক্ষ করেছি, যাকে আমারই মত আরও দশজনে প্রত্যক্ষ করেছে বা যাকে আমিও প্রত্যক্ষ করতে পারি, তাকেও আমরা সাধারণ অর্থে 'বাস্তব' আখ্যা দিয়ে থাকি। শিল্পগত বাস্তব হ'ল ঘটনাধর্মী, যা ঘটেছে বাস্তব শিল্প তারই প্রতিরূপ। গলির মোডের ডাস্টবিন, মরা কুকুরের অনাদৃত শব, নোংরা গলির কদর্যতা, এসবই বাস্তব। আবার আকাশের চাঁদ, পাখীর গান, মলয়-হিল্লোল এরাও কম বাস্তব নয়। জীবনের পাতায় এদেরও স্বাক্ষর পড়ে, এরাও সহজ্ব সত্যে অনস্বীকার্য। এদের কেউই আমাদের জীবন-ভোজে অপাংক্তেয় নয়। আমাদের দৈনন্দিন জীবনযাত্রায় এদের স্বচ্ছ অস্তিত্তকে অস্বীকার করতে পারি না। এখন প্রশ্ন ওঠে, মানুষের সৃষ্টিতে, তার সাহিত্যে, গানে শিল্পে এদের স্থান কোথায় ? বাড়ির পাশের নোংরা গলির কাহিনী আর কোন এক গাঁয়ের ধারে ভরা গাঙের ওপরে ওঠা বৈশাখী পূর্ণিমার চাঁদের কথা কি একই কালিতে একই ভাষায় লিখিত হবে? শিল্পীর কাছে এদের আবেদন কি সমগ্রাহ্য ? শিল্পের বিষয়বস্তু হিসেবে এদের মল্য বিচার করলে এরা কি সমান মর্যাদা দাবী করতে পারে? আর এই বিপরীতমুখী জীবনধারার ইতিহাস সৃষ্টি কি আর্টের ইতিহাসের দরবারে পাশাপাশি বসবে? আধুনিক সাহিত্যে, চিত্রে, সংগীতে— আধুনিকই বা বলি কেন সর্বকালের আর্টে আমরা দেখেছি যে, বিষয়বস্তু নিয়ে কোন বাঁধা-ধরা নিয়ম চলে না। সেখানে 'শুঁডির দোকানের মদের আড্ডা', ইন্দ্রলোকের অবারিত ঐশ্বর্য এবং নরকের বীভৎসতা শিল্পীর প্রেরণাকে সমভাবে উদ্দীপিত করেছে নব নব সৃষ্টির সার্থকতায়।

দান্তে, বেদেলের, মিল্টন এদের হাতে নারকীয় পরিবেশের সৌন্দর্যসম্পদ নির্বাধ প্রকাশ পেয়েছে কবি কল্পনার জাদুতে। ভারতীয় নন্দনতত্ব শিল্পের গতি প্রকৃতির মূল সূত্রটি সঠিকভাবে অনুধাবন কবেছিল বলেই সেখানে দেখি বীভৎসাদি আটে রসকে স্বীকার করেছেন। বস্তু হৈছে। অবশ্য কেউ কেউ রস অস্তকের উপরে 'শাস্তকেও' রস হিসাবে স্বীকার করেছেন। বস্তু শিল্পকে প্রাণবাণ করে না, শিল্পকে প্রাণ দেয় শিল্পীর প্রতিভা, তার প্রকাশ চাতুর্য। সেখানে সুন্দর, কুংসিত, ভালো অথবা মন্দের প্রশ্ন নেই। আমরা 'ইয়াগো' এবং 'ইমোজেন'কে সমান মর্যাদা দিই, কারণ উভয়েই রসোন্তীর্ণ হয়েছে সেক্ষপীয়রের কবি-প্রতিভার মোহন স্পর্শো। রবীন্দ্রনাথের উর্বশী আমাদের চোখে দেখা কোন অব্দার অনুগমন করেনি। কবির স্বয়ম্বকল্পলাকে নৃত্যপরা উর্বশীর নৃপুর নিক্কন, যে 'শিমূলসঞ্জিনা' কবিকে ঋণে আবদ্ধ করেছে, তাদের চেয়ে কোন অংশেই অসত্য নয়। শিল্পের মৃত্যুহীনলোকে উভয়েই সত্য। ওদের রিয়ালিজ্ঞম্ নির্দিষ্ট হয়েছে শিল্পীর সৃষ্টি-সার্থকতার গুণে, বাইরের জগতে স্থানকালের সীমানায় আবদ্ধ হওয়ার জন্য নয়। আর্টের সবচেয়ে বড় গুণ বাস্তবধর্মী হওয়া একথা অবশ্যস্বীকার্য বলে আমবা মনে করি না। মিন্টনের বিরাট কল্পনার উদার সঞ্চন্ত্রণ বাস্তবতাকে লগ্ডঘন করেছে বারে বারে তবু গুন গাল "Paradise Lost" কাব্যগ্রছে রসের অভাব ঘটেনি

কোথাও। আমাদের দৈনন্দিন জীবনে সেক্ষপীয়রের ফলস্টাফের দেখা সব সময়ে পাই না বলেই তাকে অস্বীকার করার স্পর্ধা প্রকাশ না করাই ভালো।

আধুনিক যুগের একদল সমালোচক ক্রমাগত রব তুলেছেন যে শিল্পকে বা আর্টকে বস্তুধর্মী করে তুলতে হবে। লিখতে হবে হাতুড়ি কাস্তে আর বস্তির গান। ওসব ফুল আর চাঁদ নিয়ে অনেক লেখা হয়েছে, আর নয়। ডুয়িং রুমে বসে আর আর্ট করা চলবে না। কবিকে শিল্পীকে নেমে আসতে হবে ঐ নোংরা বস্তির পাশে; যেখানে বসে সর্বহারা মানুবদের গান লিখতে হবে, আঁকতে হবে তাঁদের ছবি। কিন্তু এঁরা ভুলে যান যে শিল্পী যা চোখ দিয়ে দেখেন তার স্বটাই শিল্পলোকে প্রবেশের অধিকার পায় না। তিনি যা প্রাণ দিয়ে অনুভব করেন, সেটাই মহস্তর সত্য। তাই তাঁর প্রাণের অনুভতি শিল্পে বড় হয়ে ওঠে, সেটাই শিল্প হয়ে ওঠে।

উদাহরণ স্বরূপ বলা যেতে পারে, যে সৈনিক গত যুদ্ধে বন্দুক হাতে রাশিয়ার মাটিতে দাঁড়িয়ে লড়েছিল নাংসী অভিযানের বিরুদ্ধে, তাদের অনেকের চেয়েই রবীন্দ্রনাথ গভীর ভাবে উপলব্ধি করেছিলেন যুদ্ধটাকে তার নগ্ধ বীভংসতায়। তাই তিনি বাংলাদেশের এক নিভৃত নিকেতনে বসেও নিদারুল বেদনা অনুভব করেছেন তাদের জন্য যাঁরা সমস্ত ক্ষয়ক্ষতি নীরবে স্বীকার করেছেন। কবির দরদী প্রাণের সঙ্গে সর্বদেশের দুঃশী মানুষের প্রাণের যোগছিল, তাই তিনি পরিপূর্ণ রূপে তাদের দুঃশ উপলব্ধি করতে পেরেছিলেন। শিল্পী মনের এ বেদনা ব্যক্তিগত স্বার্থ সম্পর্কের অনেক উধের্থ। এ দুঃখ শিল্পী মনের, যে মনের পরিধি বিশ্বব্যাপ্ত। জ্ঞাপানীদের হাতে চীনের লাঞ্জনা রবীন্দ্রনাথের মনকে ব্যথা দিয়েছিল। সে বেদনার মধ্য দিয়ে সতি্যকারের কাব্যসৃষ্টি হয়েছে। শুধু রবীন্দ্রনাথ কেন, যে সব শিল্পী বছদ্র থেকেও এই বর্ষর অভিযানকে শিল্পী মন দিয়ে সাগ্রহে লক্ষ্যা করেছেন, তাঁদের অশ্রুধ্যা তুলি এবং কলমের মুখে সার্থক শিল্প জন্মলাভ করেছে।

রবীন্দ্রনাথ কথার মালা সাজিয়ে আঁকলেন ছবি; অনন্ত পুণ্য বৃদ্ধদেবের মন্দিরে চলেছে জাপানী সৈন্যের দল, রক্তমাখা হাতে ভগবান বৃদ্ধেব উদ্দেশ্যে শ্রদ্ধার্ঘ নিবেদন করবে বলে। অহিংসা ছিল যাঁর ধ্যান মন্ত্র, তাঁরই মন্দিরে হ'বে নারী আর শিশুঘাতীদের উৎসব। সে ছবি আজ সত্য হয়ে উঠেছে আমাদের কাছে। কারণ রবীন্দ্রনাথের শিল্পদৃষ্টি এই নারকীয় হিংসার কল্পনাসমগ্ররূপটুকু প্রত্যক্ষ করেছিল, তাই তিনি কাব্যে তাকে রূপ দিতে পেরেছিলেন এতো সহজে। এ কাহিনী বাস্তব কিনা এ প্রশ্ন আমাদের মনে একবারও জাগে না। শিশ্বের অমরলোকে যারা স্থায়ী আসন লাভ করেছে তাদের সম্পর্কে বাস্তব-জ্ববাস্তব প্রশ্নটাই জ্ববাস্তর। শিল্পলোক বাস্তবের নির্দেশের অপেক্ষা রাখে না। শিল্পীর সৃষ্টি মহন্তর প্রেরণায় বৃহত্তর সত্যের সন্ধান দেয়। বিশ্বের শিল্প দরবারে 'ফ্যান্টাসি' শ্রেণীর কাব্য ও চিত্রের অসন্তাব নেই। এরাই নিঃসংশয় করেছে যে আমাদের শিল্প শুধু ফোটোগ্রাফি নয়। হবি কীটস্ বলেছেন—

Beauty is truth, truth beauty
That is all
Ye know on earth and all ye need to know

re know on earth and an ye need to know

-Ode on a Grecian Urn

সত্য এবং সুন্দরের সমীকরণ সম্ভব হয়েছে কবির ধ্যান-দৃষ্টিতে। কবির সত্য প্রাকৃত জানের সত্য নয়। সাধারণ অর্থে টুথকে বুঝলে কবির প্রতি অবিচাব করা হবে। দৈনন্দিন জীবনে যা ঘটে তার ফিরিক্তি দিলেই চরম সত্যের কথা বলা হয় না এবং তার মধ্যে সুন্দরের আবির্ভাবও ঘটে না। তা যদি হ'ত তা হ'লে ধোপার অথবা মুদির হিসেবের খাতায় সাহিত্যের আনাগোনা চলত পুরোপুরি ভাবে। আর্ট যদি বস্তু জীবনের প্রতিলিপি হত তা হলে ব্যক্তনার (suggestiveness) স্থান শিল্পে থাকত না। একবার দেখলেই, একবার শুনলেই বা একবার পড়লেই ফুরিয়ে যেত আর্টের আয়ু। রাগ-সংগীত বহুদিন আগেই লোপ পেয়ে যেত। শিল্পের ব্যক্তনাশক্তি শিল্পকে পুরাতন হতে দেয় না। যখনই তাকাই 'ম্যাডোনা'র দিকে মন আনন্দে ভরে ওঠে। র্যাফেলের 'ম্যাডোনা', রবীন্দ্রনাথের 'শিশুভীথ' হ'ল শিল্পলোকের অমর সৃষ্টি। এরা বেঁচে আছে নব নব ভাব-ব্যক্তনার প্রসাদে। কীটেস্ টুথ বলতে correspondence with reality বা বস্ক্তজীবনের প্রতিলিপিকে বোঝাতে চান নি। শুধু যা প্রত্যক্ষ বা সহজ্ব তার সঙ্গে অসঙ্গত না হলেই Beauty বা সৌন্দর্য সৃষ্টি সম্ভবপর হয় না।

বাস্তবের সঙ্গে সঙ্গতি রেখে চলা আর্টের ক্ষেত্রে অবান্তর। সমালোচক হয়ত বলবেন তবে এই টুথের অর্থ কি? তার উত্তরে রবীন্দ্রনাথের কথায় আমরা বলব যে কাব্যে এই টুথ রূপের টুথ, তথ্যের নয়। অর্থাৎ শিল্প সৃষ্টি করতে গিয়ে বাস্তব জীবনের খুঁটনাটি কোথায় ক্ষুপ্প হ'ল, তা দেখবার অবসর আর্টিসের নেই। তথ্যের টুথ থেকে রূপের টুথে নিরস্তর যাওয়াই হ'ল শিল্পসৃষ্টির মূল কথা। কেমন করে এটা সম্ভব হয় সে কথা আমরা প্রাকৃত জন জানি না। এমন কি শিল্পীরাও সকল ক্ষেত্রে জানেন না। কোন্ পথে কেমন করে র্যাক্ষেল ম্যাডোনার মত চিত্র-সম্পদ সৃষ্টি করলেন, কেমন করে 'পারসিফ্যালের' রচনা সম্ভব হ'ল, সে কথা কেউ বলতে পারেন না। শিল্পাচার্য নন্দলাল শিল্পশাস্ত্র থেকে উদ্বৃতি দিয়ে বলছেন ঃ এ যেন পাখীর এক গাছ থেকে আর এক গাছে উড়ে যাওয়া। বাত্যসে পথের কোন চিহ্ন রইল না। 'যাওয়াটা' কেমন করে ঘটলো সেটা রইল অজ্ঞাত। কিন্তু তাই বলে যাওয়া ব্যাপারটার মূল্য কমল না। তথ্যের টুথে থেকে রচনার টুথে এই যাওয়াটাই হ'ল শিল্প-সৃষ্টি। রবীন্দ্রনাথ বলেছেন ঃ

"বিষয় বাছাই নিয়ে তার রিয়ালিজম্ নয়, তার রিয়ালিজম্ ফুটবে রচনার জাদুতে।
……আমার বলবার কথা এই যে লেখনীর জাদুতে কল্পনার পরশমণি স্পর্শে মদের আডাও
বাস্তব হয়ে উঠতে পারে? সুধাপান সভাও। কিন্তু সেটা হওয়া চাই।" (সাহিত্যের স্বরূপ)

এই হওয়াটাই হল শিল্পের ক্ষেত্রে সব চেয়ে বড় কথা। পশ্চিম দেশীয় নন্দনতন্ত্রে প্লাতোর নন্দনতান্ত্রিক ধারণার স্থান অতি উচ্চে। প্লাতোর দর্শন সম্বন্ধে দার্শনিক প্রবর Whitehead বলেছিলেন— "The whole of European philosophy is a footnote to that of Plato."

প্লাতোর দার্শনিক মতের মূল্য সম্বন্ধে Whitehead অত্যুক্তি করেন নি বলেই আমাদের ধারণা। অতএব প্লাতোর নন্দনতান্ত্বিক মত প্রণিধানযোগ্য। তিনি কবিদের সম্বন্ধে তাঁর আদর্শ 'Republic' থেকে তাদের বহিষ্কারের যে নির্দেশ দিরেছিলেন বলে বলা হয় তা Collingwood সাহেব প্রহণ করেন নি। এ সম্বন্ধে পশুতে পশুতে মতভেদ রয়েছে। অতএব আমরা 'Republic' গ্রন্থের দশম অধ্যায় থেকে প্লাতোর মূল যুক্তি ও দীর্ঘ আলোচনা উদ্বৃত ক'রে সত্যনির্দিরের জন্য যত্নবান হ'ব ঃ "And there is another artist (Besides the workman who makes useful real things). I should like to know what you would say to him."

#### "Who is he?"

"One who is the maker of all works of all other workmen. This is he who makes not only vessels of every kind, ........ Plants .....and animals, himself and all other things—the Earth, the Heaven and the things which are in heaven all under the earth, he makes the Gods also. Do you not see that there is a way in which you could make them yourselves?—There are many ways in which the feat might be accomplished more quicker than that of turning a mirror round and round."

"Yes he said, but that is an appearance only." Very good ....the painter, as I conceive is just a creator of this sort. Is he not?"

- 'Of course."

"But then I suppose he will say that what he creates is untrue. And there is a sense in which the painter creates a bed?"

Yes ....But not a real bed.

And what of the manufacturer of the bed? Did you not say ....that he does not make the idea which is according to our view is the essence of bed, but only a particular bed?

- Yes, I did,

Then if he does not make that which exists he cannot make true existence but only semblance of existence, and if anyone were to say that. That the work of manufacturer of the bed, of any other workman, has real existence, he could hardly be supposed to be speaking the truth. No wonder then that his work is an indistinct expression of truth. Well then here are three beds, one existing in nature which is as I think that we may say is made by God—there is another which is the work of a carpentar? And the work of the painter is the third Beds then are of three kinds and there are three artists who superintend? God, the manufacturer of the bed and the painter. Shall we then speak of Him as the natural author or maker of the bed?

"Yes" he said, in as much as by the natural power of creation. He is the author of this bed, of all other things. "And what shall we say of the carpentar? Is not he also the maker of the bed?"

--'Yes'

But would you call the Painter a creator or maker?" "Certainly not."

Yet if he is not the maker which is he in relation to the bed? "I think," he said, we may fairly designate him as the imitator of that which the others make.

"God, I said, then you call him who is third in the descent from nature an imitator, and the tragic poet an imitator and therefore like all other imitators he is thrice removed from the cause and from truth."

"That appears to be the case. Then about imitator we are agreed."

অভএব প্লাভোর মতে ঃ

- ১। Ideaই সত্য (Essence) এবং Idea'র নিত্য সত্তা আছে।
- ২। বিশেষ বস্তুর প্রকৃত বাস্তবতা বা নিত্যতা নেই, আছে সন্তাভাস (Semblance of existence)।
- ৩। প্রত্যেক বিশেষ বস্তু একটি এবং একটি মাত্রই ঈশ্বরকৃত আদর্শ রূপে আছে। এই রূপকে বলা হয়েছে 'প্রাকৃতিক'; এই শিক্সের স্রষ্টা ঈশ্বর।
- ৪। দ্বিতীয় শ্রেণীতে আছে কারুকর্মীদের নানান কর্ম। এই সব বস্তুর নিত্যতা নেই শুধু সম্ভাভাস আছে।
- ৫। তৃতীয় শ্রেণীতে রয়েছেন শিল্পীরা— অনুকারীর দল। যারা অন্যের গড়া বস্তুর অনুকরণে নির্মাণ করেন। ভাস্কর, চিত্রকর, মহাকাব্যকার, নাট্যকার সকলেই অনুকারী; সকলেই সৃষ্ট বস্তুর অনুকৃতি রচনা করেন।
  - ৬। অতএব শিল্পীরা সকলেই সত্য থেকে তিন ধাপ দরে অবস্থান করেন।

ভোজদেব সম্বন্ধে বলা হয়েছে যে, তিনি ছিলেন সর্বশাস্ত্রপারক্ষম, বিদগ্ধ জন এবং রসিক মানুষ। 'রসিক' শব্দটির অর্থ নিরূপণ করতে গিয়ে তিনি যে কচি, বৈদগ্ধ্য ও পাণ্ডিত্য দেখিয়েছেন তাতে বলা যায় যে রসিক কথাটিকে তিনি কোন সময়েই সঙ্কীর্ণ অর্থে ব্যবহার করেন নি। ভোজের মতে রসিকতার তাৎপর্য অত্যন্ত গাস্ত্রীর্যময়। তাঁর 'শৃক্ষার প্রকাশ' প্রস্তু তিনি এই সম্বন্ধে অতি সৃক্ষ্ম আলোচনা করেছেন। আমরা বলছিলাম রসিক শব্দটির কথা। রস সম্বন্ধে আলোচনা করার পূর্বে ভোজদেব 'রসিকাঃ' শব্দটি নিয়ে নানান চিন্তা করেছেন। তিনি বলেছেন সংসারের সকলকে আমরা রসিক বলি না, বলি মাত্র বিশেষ কয়েকজনকে। কেন ?—তার উন্তর হ'ল এই যে সকলের চিন্তে রসের সঞ্চার ঘটে না ; যার মধ্যে রসের অবস্থান ঘটে, সেই-ই রসিক। রসের উপস্থিতি ব্যক্তিকে করে সুরুচিসম্পন্ন ও সংস্কৃত। রসিক শব্দের অর্থ এই নয় যে, যিনি কাব্য-নাট্যের ও শিল্পকলার রস অন্তরে অনুভব করতে পারেন তিনিই রসিক। মানুবের রসিক সন্তাটি মনের কোন একটি বিশেষ অংশে নিহিত বা লুক্কায়িত নয়। জীবনের প্রকাণ্ড বিস্তারের মধ্যে তার সকল দিকেই তা পরিব্যাপ্ত। সমাজ সকলের জন্য। কিন্তু যে 'সামাজিক' মনে করে যে সে আপন ব্যক্তিত্বে সমারা, সে আর পাঁচ জন থেকে স্বতন্ত্র ; তার ব্যবহার ও আচরণ অপরকে আকর্ষণ করে না ; অপরের সম্প্রীতির উদ্রেক করে না। লোকের শ্রদ্ধা, প্রীতি ও বিশ্বয় আকর্ষণ যে করতে পারে সে-ই হচ্ছে প্রকৃত 'রসিক' পদবাচ্য।

ভোজের মতে বসিক শব্দের তাৎপর্য কাব্য-রসিক রূপে নয়, জীবন-রসিক রূপেও প্রত্যেক মানুষের মধ্যেই যে অহং বোধটুকু রয়েছে সেটুকু না থাকলে তার রসোপলব্ধি সম্পূর্ণ হয় না; তাকে 'রসিক' বলা চলে না। রসবোধ যার নেই, সে গ্রাম্য। সৃক্ষ্পতম রুচির সংস্কৃতি, সৃষ্টি প্রতিভা এবং গ্রাহিকা শক্তি নির্ভর করে এই অহংবোধের ওপর। এই অস্মিতাবোধটুকু না থাকলে কলা রসিকের রসাস্বাদের নির্বাধ আনন্দটুকু পাওয়া হ'য়ে ওঠে না আগেই বলেছি।

কীট্সের Truth হলো রূপের Truth, দার্শনিকেরা যাকে Form এর Truth বলবেন....এই রূপ-সর্বস্থ তত্ত্বের প্রবক্তা সমালোচক ক্লাইভ বেল শিল্পের স্থরূপ ব্যাখ্যা করতে গিয়ে বললেন যে শিল্প হল Significant form; "Significant form is an organic whole that is indefinable."

এই ব্যঞ্জনা-অনুসূত অনন্য রূপটুকুই শিল্পকর্মকে তার স্বধর্মে ঐশ্বর্যবান করে তোলে।

শিল্পবন্তু-শিল্পরূপ (Art Content-Art Form) এ দুয়ের পার্থক্য ও বিভেদটুকু স্বীকার করেই Bell সাহেব তাঁর নন্দনতাত্ত্বিক মতাদর্শের অবতারণা করেছেন। যদি Bell সাহেবকে প্রশ্ন করা হয় যে শিল্প রূপ কিভাবে কোন পথে Significant বা অনন্য ব্যঞ্জনামণ্ডিত হয়ে উঠতে পারে— তার উন্তরে উনি বলবেন যে সেই শিল্পরূপই অনন্য ব্যঞ্জনার্মাণ্ডত যা নন্দনতান্তিক আবেগ ও অনুভতি উদ্রেক করে। কথাটা খব পরিষ্কার করে বোঝা গেল না। কেন-না পরবর্তী প্রশ্ন হবে এই নন্দনতান্ত্রিক আবেগ ও অনুভৃতির উদ্রেক করে কারাং উত্তরে Bell সাহেব নিশ্চয়ই বলবেন যে Significant form অর্থাৎ অনন্য বাঞ্জনমন্তিত রূপই এই ধরনের আবেগ অনুভৃতির উৎস। অতএব Beil সাহেবের তর্কপদ্ধতি চক্রক দোবদৃষ্ট। অবশা এ ছাড়া গতান্তর নেই। তাঁর ব্যাখ্যায় Aesthetic emotion বা নন্দনভান্থিক অনুভৃতির স্বরূপ কি এই প্রশ্নের कान प्रमुख्त (प्राप्त ना ; (प्रानवात कथाও नरा। (कन-ना रिमिन्न खानन-विवाप निरा मिन्नानन আস্বাদনের কোন সার্থক মনস্তান্ত্রিক ব্যাখ্যা করা চলে না। করলে সে ব্যাখ্যা অপব্যাখ্যা হবে। এই ধরনের ব্যাখ্যা-প্রয়াসে এক ধরনের অনুপপত্তি ঘটবে। একে বলা হয়েছে naturalistic Fallacy বা প্রাকৃত অবভাস। অবশ্য Bell সাহেব তাঁর শিল্পের রূপসর্বস্বতাকে সমর্থন করতে গিয়ে এক ধরনের স্বজ্ঞাবাদের আশ্রয় নিয়েছেন। শিল্পবস্থার বিভিন্ন অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের মধ্যে এক ধরনের organic unity শিল্প রসিককে প্রত্যক্ষ করতে হবে এবং এই ঐক্যটুকুর প্রত্যক্ষীকরণের মধ্যেই শিল্পবিচারের মানদণ্ডটক প্রচন্দন হয়ে থাকে। শিল্পী বা শিল্পরসিক Intution বা প্রতিভানের সহায়তায় তাকে প্রত্যক্ষ করেন। শিল্পকর্মে সেই একাটুকু প্রতিষ্ঠা কতটুকু ঘটল তার বিচার ক'রে শিল্পকর্মের বিচার করা হয়। সূতরাং এ কথা আমরা নিঃসংশয়ে বলতে পারি যে Bell সাহেবের Formalism-এ এক ধরনের Intuitionism যা প্রতিভানবাদের (স্বপ্তাবাদের) প্রবর্তন করা হয়েছে।

মানসলোকের আলোড়ন প্রকাশধর্মী। এই প্রকাশ করার ভঙ্গীই হল কবির জাদু।
শিল্পসূস্রির মধ্য দিয়ে যা ছিল একাস্ত 'গোপন ধন' শিল্পী তাকে বিশ্বের ভোগের বস্তু করে
তোলেন। শিল্পীর বিশিষ্ট সৃষ্টিভঙ্গী এক বিশেষরূপে বাস্তবকে দেখে। এ দেখা মনে আলোড়ন
জাগায়; ভাব উদ্বেল হয়ে ওঠে। চোখে দেখা বাস্তব বিচিত্রতর সম্পদে পূর্ণ হয়ে ওঠে শিল্পীর
মনোলোকে। সেখানে শিল্পের জন্ম হয়। তারগরে শিল্পী লেখায় অথবা রেখায়, ছন্দে অথবা
সূরে, ক্যানভাসে কিংবা কাগজে তাকে ব্যক্ত করে। এই 'ব্যক্ত করা' শিল্প নয়। এ হল
কারিগরী। যখন অনুভূতির লোকে শিল্পী আপনার আনন্দ-বেদনাকে আত্ম-স্বতন্ত্ররূপে প্রত্যক্ষ
করেছেন নৃতনতর প্রকাশের মধ্য দিয়ে, তখনই শিল্পের জন্ম লাভ ঘটেছে। একে দার্শনিকেরা
বলেছেন, "Desubjectification of Subjective feelings" -অর্থাৎ আত্ম-অনুভূতিকে
আত্ম-স্বতন্ত্ররূপে প্রত্যক্ষ করা। শিল্প-সৃষ্টি হল নৈর্ব্যক্তিক, শিল্পীকে ছাড়িয়ে উঠবে শিল্পের
মহিমা। চরিত্রহীন শিল্পী হয়ত সৃষ্টি করবে ভগবান বৃদ্ধের অনস্ত পুণ্যের অমর কাহিনী। শিল্পীর
ব্যক্তিগত জীবন শিল্পকে স্পর্শ করেনা। তাই টি. এস এলিয়ট বলেছেন;

"The more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates."

এখানেও দেখি শিল্পীর বস্তুতন্ত্রী জীবনধারার সঙ্গে শিল্পের প্রাণের যোগ নেই। শিল্পের ভালোমন্দ শিল্পের বিষয়বস্তুব উপর নির্ভরশীল নয়। শিল্প বস্তুকে অতিক্রম করে অনির্বচনীয় লোকের সন্ধান দেয়। হয়ত বাস্তব শিল্পের আড়ালে আত্মগোপন ক'রে দ্যুতিমান হয়ে ওঠে শিল্পী-মনের স্পর্শ পেয়ে। বাস্তবের রূপান্তর ঘটে। আমাদের দৈনন্দিন জীবনের বস্তু ও ঘটনাগুলি যেন রাতের তারা: আর দিনের আলো হ'ল শিল্প মননের প্রকাশ। এই 'প্রকাশে' ডুবে থাকে বস্তু, তার রূপ বদলায়। রবীন্দ্রনাথের কথাতেই বলি ঃ "রাতের সব তারাই আছে দিনের আলোর গভীরে।" 'বস্তু ও প্রকাশ' ইংরেজীতে যাকে বলে content এবং form, তাদের যথার্থ সম্পর্ক নির্দেশ বোধহয় এর চেয়ে স্পষ্ট ভাষায় করা যায় না। সাধারণ মানুব, আমাদের চারপাশে যারা আছে তাদের আমরা দেখেও দেখি না। তারাই শিল্পলোকে অপরূপ হয়ে দেখা দেয়। কল্পনার স্পর্শ পেয়ে দৈনন্দিন জীবনের সাধারণ ঘটনা অসাধারণ হ'য়ে ওঠে। শিল্প স্কুর হয় তখনই যখন শিল্পের টুথ বহির্জগতকে ছেড়ে শিল্পীর প্রকাশভঙ্গীকে আশ্রয় করে, তথাকে ছেড়ে রূপকে আশ্রয় করে, প্রকাশভঙ্গী যখন রমণীয় হয়ে ওঠে শিল্পীর সহজ্ব লীলায়।

যদি তর্কের খাতিরে আমরা কীট্সের টুথকে রূপের টুথ না বলে তথ্যের টুথ বলি, ডা হ'লে কুৎসিতকে (ugly) নিয়ে আমাদের বিড়ম্বনার অস্তু থাকে না। আমাদের প্রাত্যহিক জীবনে অসুন্দর বলে যাকে ঘুণা করি' যার সান্নিধ্যে সমস্ত অন্তব বিদ্রোহী হয়ে ওঠে, ঠিক তারই প্রতিচ্ছবি শিল্পলোকে আমাদের আনন্দ দেবে কেমন করে? যে কুষ্ঠব্যাধিগ্রস্ত মানুষকে দেখে সমস্ত মন সংকৃচিত হ'য়ে ওঠে, তাকেই যখন দেখি শিল্পীর চোখ দিয়ে তখন মন কেন সমবেদনায় করুণ হয়ে ওঠে? এ কারুণ্যের অর্থ কি? এর উৎস কোথায়? কেমন ক'রেই বা এর আবেদন সর্বত্রগামী হয় ? আমাদের প্রাচীন রসশাস্ত্রে 'ভয়ানক ও বীভৎস'কে রস হিসেবে স্বীকার করা হয়েছে। নাট্যশাস্ত্রকার ভরত থেকে মহাকবি কালিদাস পর্যন্ত সকলেই বীভৎসকে রস হিসেবে স্বীকার করেছেন। ক্রোচে প্রমূখ আধুনিক নন্দনতত্ত্ববিদেরাও কুৎসিতকে স্থান দিয়েছেন শিল্পের সীমানার মধ্যে। কীট্সের চোখে সুন্দরই যদি একমাত্র সত্য হয়, তা হলে অসুন্দর মিথ্যা হয়ে যায় তর্কশান্ত্রের সাধারণ নিয়ম অনুসারেই। কিন্তু অসুন্দর 'ত' অসত্য নয়। কুৎসিতও রূপ পেয়েছে হাজারে! সার্থক শিল্পে। নোতা'রদামের 'হাঞ্চব্যাক' চিরদিনই মূপ্ধ করবে পাঠকদের। শিল্পলোকে দান্তের 'নরক' অমর হয়ে আছে। কবি কল্পনা-সৃষ্ট নারকীয় পরিবেশের বিরাট সৌন্দর্য-গান্তীর্য অতীন্দ্রিয়-লোকের সন্ধান দেয় ; ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য বাস্তব সেখানে আত্মস্বীকৃতির দাবী জ্ঞানাতে সংকোচ বোধ করে। সে নরক আমাদের কাছে চির-অন্ধকারাচ্ছন্ত; সেই অমানবীয়-লোকে স্বচ্ছ আঁধারের আবরণ ভেদ ক'রে আমরা স্যাটার্নের দেখা পাই। সেই সৌন্দর্য-লোকের দারপ্রান্তে বসে মৃদ্ধ বিস্ময়ে বিজয়ী বিধাতার যোগ্য প্রতিদ্বনী স্যাটার্নের প্রতি সহানুভৃতি জ্বানাই, স্যাটার্নের ঐতিহাসিকতার বিচার আমরা করি না। কারণ জ্বানি যে আর্টের ক্ষেত্রে এ প্রশ্ন অবাস্তর। রূপের টুথ সেখানে সৌন্দর্যের কুহেলি সৃষ্টি করে মন ভোলায়। আর্টের ক্ষেত্রে সত্য তথ্যধর্মী হয় না, রূপধর্মী হয়। তাই আধুনিক সমালোচকেরা বাস্তব চেতনাকে অম্বীকার করেছেন বারে বারে। দার্শনিকপ্রবর ডক্টর সুশীলকুমার মৈত্র ক্রোচের मार्गनिक মত ব্যাখ্যা করতে গিয়ে বলেছেন :

"Croce is unquestionably right in denying the consciousness of reality in art, according to him, being distinguished from logic by absence of reality consciousness." (Studies in Philosophy and Religion). বান্তব-সচেতনতা আর্ট্র

ক্ষেত্রে অপ্রাসঙ্গিক এই কথাই ক্রোচে জোর গলায় বলেছেন। একথা যুক্তিসহ। তিনি তথ্যের ট্রথকে কোথাও স্বীকার করেন নি। তাঁর মতে আর্ট তখনই আর্ট পদবাচ্য হয় যখন শিল্পলোকে রূপের ট্রথের অর্থাৎ প্রকাশভঙ্গীর রমণীয়তার অসম্ভাব ঘটে না। ভাববাদী দার্শনিক ক্রোচের মতের সার্বভৌমতা অবশ্য সকলের কাছে গ্রহণযোগ্য নয়। বার্নাড বেরেনসন, ক্যালোগারো, গারগিয়ালো এবং আরো অনেকে ক্রোচের মতের পোষকতা করেননি বরং তাঁর মতের বিরোধিতাই করেছেন। নানান দিক থেকে ক্রোচের ভাববাদী নন্দনতাত্ত্বিক ধারণার উপর আক্রমণ চালানো হয়েছে। ক্রোচে বললেন শিল্পকর্মের ক্ষেত্রে ঘটনা হিসেবে ইন্দ্রিয়জ উপলব্ধি আসে অপরোক্ষ অনুভৃতির পরে। এই ইন্দ্রিয়জ উপলব্ধি বাস্তবজীবনের ঘটনা উদ্ভূত। বাস্তব-অবাস্তবের ধারণা যেমন শিল্প পর্যায়ে অপাংস্কেয় ঠিফ তেমনি ধারা ইন্দ্রিয় উপলব্ধির পর্যায়টি ইন্ট্রশন পর্যায়ের ঘটনা। ক্রোচে কথিত এ তত্ত্বে অনেকেই বিশ্বাস করলেন না। শিল্পে ঘটনার বাস্তবতাবোধের কোন মর্যাদা থাকবে না একথা অনেকে মানলেন না। প্রকাশমাধ্যমের ্গীণতাকে সকলে ক্রোচের মত অবহেলার দৃষ্টিতেও দেখলেন না। তাঁরা বললেন, কাব্যের বা আর্টের বিষয়বস্ত্র কাব্য বা শিল্পকে মহন্তর মর্যাদা এবং মহনীয়তা দান করে। তাই ত' একদল আলঙ্কারিক মহাকাব্যের উপজীব্য বিষয়বস্তুর স্বরূপ নির্দেশ করেছেন। খণ্ডকাব্য এক ধরনের বিষয়বন্ধুর প্রবর্তনা করে। তা নিয়ে ত' আর মহাকাব্য লেখা চলে না। আবার মহাকাব্যের বিষয়বস্তু খণ্ডকাব্যের ছোট আধারে ঠিক বাঁচে না। সে কথা ঠিক। কিন্তু খণ্ডকাব্য যে মহাকাব্যের মতই রসোন্তীর্ণ— এই রসই তাদের কাব্য জগতে প্রবেশের ছাড়পত্র। তাদের विষয়বন্ধুর দোহাই দিয়ে তারা কাব্য পদবাচ্য হয় না। বন্ধুজ্বগতের সঙ্গে সত্যসাদৃশ্য (verisimilitude) শিল্পকে শিল্পের মর্যাদা দেয় না। শিল্পীর অনুভূতির সার্থক প্রকাশ শিল্প সৃষ্টি করে। বস্তুজীবন শিল্পীর কল্পনাকে উদ্দীপ্ত করে, অনুভূতির সমুদ্রে আলোড়ন জাগে। সেই জাগ্রত অনুভূতির প্রকাশ ঘটে উপযুক্ত মাধ্যমকে আশ্রয় ক'রে। জীবনরূপের প্রয়োজন আছে শিল্পীর কাছে— সে তার অনুভৃতিকে একমুখী করে। এই উদ্দীপ্ত অনুভৃতির ধর্মই হল আপনাকে প্রকাশ করা, আর তাকেই আমরা শিল্পকর্ম বলি। বাস্তবের স্থান নেই এই শিল্পক্ষেত্রে। শিল্পীর চোখ দেখে এক বস্তুকে আর তার কল্পনা প্রকাশ করে আর এক রূপ। আধুনিক এবং প্রাচীন শিল্পকলার রূপ-বৈচিত্র্য এই তত্ত্বকে সর্মথন করছে। যাস্তব্যের প্রতিরূপই যদি শিল্প হয় তবে সে শিরের সার্থকতা কোথায়? বস্তুই 'ত' আছে। অভিজ্ঞতার জগৎ যেখানে প্রতিনিয়ত বিরাজিত সেখানে আবার শিশ্পের আমদানী করা কেন? এর উত্তরে আমরা বলব যে শিল্পসৃষ্ট হয় বাস্তবের সৌন্দর্য-ক্ষুপ্লতার জন্য। শিল্পীর দেখার রূপটি বস্তু জগতে অলভ্য। জীবনের স্থূলতা সে সৃক্ষ্ম রূপকে রূপায়িত করতে পারে না। জীবনের মুখোমুখী দাঁড়িয়ে শি**দ্ধী**মনে সে রূপের আভাস জাগে শুধু: শিল্পী তাঁর সুনির্বাচিত মাধ্যমে সে রূপকে সত্য করে তোলে এক অননা প্রকাশ ভঙ্গীতে। এই প্রকাশটুকুই শিল্পীর কৃতিত্ব— তাকেই আমরা শিল্পকর্ম বলছি।

দার্শনিক বললেন, Form-ই হল আর্টের প্রাণ ,আর কবি বললেন টুথই হল শিক্কের প্রাণ। তবে এ টুথ তথ্যের নয়, রূপের। Form এবং Content এই দুইয়ে মিলিয়ে আর্টের সৃষ্টি হয়, এ কথা হল নরমপন্থীদের কথা। যাঁদের ধারণার বলিষ্ঠতা নেই, তাঁরাই একথা বলকেন। সত্যের চেয়ে অসত্যের বোঝাটাই এখানেই ভারী হয়ে ওঠে। কারণ আমরা যে শিল্পকে বান্তবধনী বলব, অর্থাৎ যেখানে Content পাটরাণী হয়ে বসেছে সেখানে আর্টের অপমৃত্যু

অবশ্যস্তাবী। কারণ প্রকাশই (intuition-expression) হ'ল আর্টের প্রাণ। মানুধের অস্তর্লোকবাসী চিন্মর শক্তির উদ্বোধন হয় এই পথে। তাই যেখানে বস্তুর (Content) প্রাধান্য সেখানে আত্মা (Spirit) গৌণ হয়ে পড়ে। তার প্রকাশ ব্যাহত হয়। ক্রোচে বলেচেন ই The aesthetic fact, therefore, is form and nothing but form. The poet or painter who lacks form, lacks everything beacause he lacks himself, the expression alone i. e. the form makes the poet."

অর্থাৎ রূপের টুথ হল শিল্পের প্রাণ। রূপরচনাভঙ্গী কবি ও শিল্পীকে যথার্থ কবি ও শিল্পীকরে তোলে। আর্টের বিষয় বাছাই নিয়ে সত্যিকারের আর্টিস্টকে মোটেই ভাবতে হয় না। ভাঙা পাঁচিলের 'পরে ফোটা নাম-না-জানা ফুল আর সূর্য-সোহাগী সূর্যমুখীর শিল্পের কাছে সমান আদর। শিল্পী মনের রং লাগে বাইরের জগতে এবং তারই ফলে বাস্তবের রূপান্তর ঘটে কলাচারুতায়। শিল্পীর জগতে পাশাপাশি বাস করেন সম্রাটের প্রেয়সী মমতাজ আর 'ক্যামেলিয়া' কবিতার 'সাঁওতালী' রমণী। বাইরের জগতে ব্যবহারিক জীবনে এদের ব্যবধানটা দুস্তর হলেও শিল্পের জগতে এঁরা প্রতিবেশী। জীবন থেকে শিল্পী যাঁদের গ্রহণ করেন তাদের তিনি প্রতিভার জারক রসে জারিত ক'রে অনায়াসে রসলোকে উত্তীর্ণ ক'রে দেন। রসলোকে এই উত্তরণের ওপ্ত মন্ত্রই হল কবির প্রতিভা, শিল্পীর জাদু।

কবিপ্রতিভার পরশপাথরে ছোঁয়া লেগে বাক্যের অচল বোঝা সচল হয়ে ওঠে। বাউলের মত উড়ে চলার 'ভাও' জানে কবির কবিতা। প্রাণ এবং গতি মেতে ওঠে অচলায়তনের নাড়ীতে নাড়ীতে। রবীন্দ্রনাথ তার 'সাহিত্যের মূল্য' প্রবন্ধে বলেছেন যে এই প্রাণ সঞ্চারিণী শক্তিই হ'ল শিল্পীর প্রতিভা। কবি-প্রতিভার স্পর্শ পুলকিত কাব্যের উদাহরণ দিয়েছেন তিনিঃ

> 'তোমার ঐ মাথার চূড়ায় যে রঙ আছে উচ্ছলি সে রঙ দিয়ে রাঙ্গাও আমার বুকের কাঁচুলি।'

এখানে আমরা জীবনের স্পর্শ পাই, একে অসংশয়ে গ্রহণ করা যেতে পারে। কবির কাব্যোজির মধ্যে উচ্ছাস আছে, প্রাণ আছে, সর্বোপরি আছে প্রকাশের আম্বরিকতা বা Sincerity; অতি সাধারণ কয়েকটি কথায় কবি অনির্কানীয় ভাব প্রকাশ করেছেন অনস্ত কৌশলে। এই কৌশলই হল কাব্যের প্রাণ, শিল্পীর সোনার কাঠি, রূপোর কাঠি, যার স্পর্শে প্রাণ পায় ঘূমন্ত পুরীর রাজকন্যা। এখানে কাব্য সত্য হয়ে উঠেছে রূপকে আশ্রয় ক'রে, তথ্যকে আশ্রয় করে নয়। শিল্পীর প্রকাশভঙ্গী যে রূপ (form) দিয়েছে তার সৃষ্টিকে, সেই রূপই তাকে আর্ট পদবাচ্য করেছে। শিল্পীর মানসলোকে সৃষ্টির যে অনির্কানীয় লীলা নিয়ত চলেছে তারই দোলায় দোলায়িত হয়েছে রসজ্ঞ পাঠকের সমগ্র চেতনা। কলারসিকের কাছে আর্টিসের সৃষ্টি বাস্তব জীবনের চেয়ে অনেক বড়। তাই ত অযোধ্যার চেয়েও বৃহত্তর মর্যাদার দাবী জ্ঞানায় বাশ্মীকিব মানসলোক। কবির মানসলোকে জন্ম নিয়েছেন যুগ-যুগান্তরের মানুবের নিত্য-পৃক্ষিত শ্রীরামচন্দ্র। ইতিহাসের রামচন্দ্র আমাদের কাছে আক্ষও অজ্ঞাত। তার ইতিহাসে কালের স্থুল হস্তাবলেপ পতিত হয়েছে। দশরথ-পুত্র রামচন্দ্রের পরিচয় আন্ধ কলারসিকের কাছে অবান্তর। আমাদের মত আরও হাজারো মানুবের অন্তরে প্রতিষ্ঠা পেয়েছেন বাশ্মীকির মানসপত্র শ্রীরামচন্দ্র। কেউ কোন দিন তার সত্যতাকে অস্বীকার করেন নি, ভবিষ্যতেও করবেন না। প্রবাদ আছে যে রাম না জন্মাতেই রামায়ণ লেখা হয়েছিল। নন্দনতাত্ত্বিকের দৃষ্টি

নিয়ে দেখলে আমরা এই প্রবাদটি থেকে নিগুত সত্যের সন্ধান পেতে পারি। বাস্তব রামের যখন জন্মই হল না তখন যদি রামায়ণের মত মহাকাব্য রচিত হতে পারে তবে শিক্সের ক্ষেত্রে বাস্তব জীবনের প্রয়োজন কতটুকু তা সহজেই অনুমেয়। আমাদের দেশের আর একখানি মহাকাব্যের কথা বলি। মহাভারতের ঐতিহাসিকতায় পাশ্চাত্যদেশের প্রায় সব প্রাচ্যতম্ববিদ এবং এদেশেরও কেউ কেউ সন্দেহ প্রকাশ করেছেন। অনেক দুরুহ গবেষণান্তে এঁরা এই কথাই আমাদের শোনালেন যে কুরুপাগুবের যুদ্ধ কোনকালে হয় নি: হয়েছিল কুরূপাঞ্চালের যুদ্ধ এবং সে যদ্ধে পাশুবেরা গৌণ ভূমিকা গ্রহণ করেছিল। কুরুপাশুব যদ্ধের যে পাশুবদের আমরা জানি যাঁরা বলে, বীর্যে, ক্ষমায়, মহত্তে অনন্য তাঁরা ইতিহাসের মানুষ নন, তাঁরা কবির কল্পলোকের অধিবাসী। তাঁদের কাব্যরূপটাই কালক্রমে বাস্তব রূপ হয়ে উঠেছে। কেউ ত পাশুবদের ঐতিহাসিকতায় সন্দেহ করেন না। আর্দশ পুরুষ শ্রীকঞ্চের ঐতিহাসিকতাও গবেষণার বস্তু। ইতিহাসের ছাত্র নিঃসন্দেহে শ্রীকক্ষের ঐতিহাসিকতা স্বীকার নাও করতে পারেন। এঁদের ঐতিহাসিকতা 'ত' এঁদের সত্য বলে গ্রহণ করার পথে কোন প্রতিবন্ধকতা করে নি। এঁরা যেখানে সত্য সেখানে বাস্তবের মালিন্য পৌছায় না— বন্ধর স্থল অস্তিত্ব এঁদের কোনকালে না থাকলেও এঁরা সব অলীক হয়ে যান নি। শিল্প সৃষ্টির মধ্যে এমন একটি আবেদন, এমন একটা দেশকাল নিরপেক্ষ স্বাতন্তা থাকে যেটা বাস্তব অবাস্তবের খাঁচায় ঠিকমত ধরা যায় না। বস্তু জগতে অভিজ্ঞতার ক্ষেত্রে হয়ত সে অতি সাধারণ, যার হয়ত কোন মূল্যই চোখে পড়ে না, তাকেই যখন আবার শিল্পের রক্তমঞ্চে দেখি, 'শিল্পীর দেওয়া নোলক' পরে যখন সে আমাদের সামনে এসে দাঁডায় তখন তাকে গ্রহণ করি অনায়াসে স্বচ্ছদে। তার সত্যিকারের বস্তুরূপের কুশ্রীতা, দৈন্য বা মালিন্য কিছুই আমাদের পক্ষে তার শিল্প রূপের রসোপলব্ধির পথে অন্তরায় হয় না। সাইলকের ব্যক্তি-চরিত্রের অতি সাধারণতা, তার চিত্তের দৈনা, তার অমিত লোভ কিছই রসিকজনার কাছে তাকে অগ্রাহ্য করে তোলে নি। কেন না সে চরিত্র সার্থক সৃষ্টির দ্যুতিতে দ্যুতিমান। অবশ্য এই দ্যুতির স্বরূপ বিশ্লেষণ করা পণ্ডিত-জনারও অসাধ্য। শিল্পীরাও সঠিক বলেন নি এই দ্যাতি বস্তুটি কিং কী সে গোপন মন্ত্রটি যার উচ্চারণে বাস্তুব জ্রীবনের অসুন্দরও শিল্পের নাট্যমঞ্চে সুন্দর হয়ে দেখা দেয়। এর উত্তর আগে মেলে নি। বাস্তব জীবনে যাকে দ্বলা করেছি, যাকে মানুষের মর্যাদা দেবার মত দাক্ষিণ্যটুকুর অবশিষ্ট রইল না, তাকেই যখন দেখি সাহিত্যে, সংগীতে, চিত্রে, তখন তাকে অম্বীকার করবার ক্ষীণ ইচ্ছাটুকুও মনে জাগে না। আর একটা উদাহরণ দিই ; পাখী হিসেবে কাকের কোন গৌরব নেই। আমরা তাকে অবহেলাই করি। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের 'আকাশ প্রদীপে' বর্ণিত পাখীর ভোজে অনাহত কাকের দল আমাদের মনকে পীড়া দেয় না। হঠাৎ দেখা, এক মুহর্তের দেখা ঘটনা শিল্পীর অর্ঘটন-ঘটন পটিয়সী কল্পনার জাদুতে অমর হয়ে উঠে। অসুন্দর হয় সুন্দর, ক্ষণিক হয় শাশ্বত। তাই বলছিলাম শিল্পীর অন্তরের প্রশমণি মহন্তর সত্য সৃষ্টির উৎস। কাব্য-সতা বস্তু-সতোর অনেক উধের বাস্তবের সীমানার বাইরে।

### শিল্লে সার্বিকতা

আর্ট বলতে আমরা বুঝি আদ্ম-অনুভৃতিকে আদ্মন্বতন্ত্ররূপে প্রত্যক্ষ করা, এ কথা আগেই বলেছি।

যে মন অনুভব করে রূপ,রস, গন্ধ, স্পর্শ ও শব্দকে, সেই মনই করে শিল্পের রচনা।
শিল্পসৃষ্টির পিছনে জেগে থাকে শিল্পীর বছ বিনিদ্র রাব্রির সাধনা, বছ অনলস দিনের প্রয়াস।
সত্যিকারের শিল্পবোধ সহজাত একে ঘবে মেজে উজ্জ্বল করা যায় সত্য কিন্তু যেখানে এর
দৈন্য অনস্তিত্বের পর্যায়ে এসে ঠেকেছে সেখানে শিল্পের রসোপলব্ধি সম্ভব নয়। মূলতঃ শিল্পীর
সাধনা হ'ল প্রকাশের অনস্ত প্রয়াস। তরুর জীবনে যেমন চলে ফুল ফোটাবার দৃশ্চর তপস্যা,
ঠিক তেমনি করেই শিল্পী-মন প্রকাশের পথ খোজে। হঠাৎ হাওয়ায় ভেসে আসা ধন শিল্পী
মনে চমক লাগায়, অমনি ঘটে শিল্পবোধের উদ্বোধন। যে মন উন্মুখ হয়ে আছে বন-বেতসের
কীণতম নৃত্যাছন্দে আত্ম-বিশ্বরণের জন্য, উপলব্ধির পক্ষে তার প্রস্তুতির প্রয়োজন নেই
বললেই চলে; তবে এটা সত্য তখন পর্যন্ত যতক্ষণ শিল্পানন্দের অনুভব চলে অন্তরলোকে।
বাইরের জগতে তাকে রূপাশ্রশী করবার তাগিদ এলেই সাধনার কথা ওঠে; শিল্পী মননের
অনলস প্রয়াসের কথা আমরা চিন্তা করি। এ হ'ল শৈলীর কথা।

আঁধার রাতে সাগর সৈকতে ভেঙ্গে পড়া ঢেউয়ের মাথায় যখন ফসফরাসের দ্যুতিমান আলো ক্ষণিকের ঘর্বণের উন্তেজনায় ছলে ওঠে তখন অনন্তকালের অবগুঠনের ফাঁকে ফাঁকে যে শুদ্র সৌন্দর্য-লক্ষ্মীর বারে বারে আবির্ভাব ঘটে তাঁকে অকুষ্ঠ চিন্তে অভিবাদন জানায় মানুবের বিমুদ্ধ শিল্পী-মন। সে অন্তরশায়ী বিমুদ্ধতার উপলব্ধি ঘটে গ্যেটে বা রবীন্দ্রনাথের চিন্তলোকে আবার সাধারণ মানুবের অন্তরেও। মানুবের বিরহী চিন্ত কাঁদে, অক্র-ধৌত হাদয় আকাশে দূর ফার্পরীর সন্ধানও হয়ত মেলে, কিন্তু চিন্তের বহিরক্ষন ঘারের বাইরে এনে তাকে সবার সামনে মেলে ধরবার শক্তিটুকুই হল শিল্পীর নিজস্ব সম্পদ। পরমের গাঁতি বহুবার ধ্বনিত হয়েছে সাধারণ মানুবের মনে কিন্তু আমি যদি তাকে মননলোকের বাইরে এনে বিশ্বমানবের গোচর না করতে পারি তবে তা আমার একান্ত আপন বস্তু হয়ে রইল। কৃপণের অনুদার উপভোগ তার বিস্তৃতি ঘটালো না বিশ্বজনের মনে। অশক্ত মনের বেড়া ডিঙিয়ে সে ধারার গতি হ'ল না সর্বত্রগামী; যে জল-বেখা সীমা বিস্তৃতির আনন্দ প্রাচুর্যে তটে তটে রচনা করতে পারত অগণ্য রসতীর্থ, সে রইল মনের অতলে ঘূমিয়ে। যে নির্বারের মধ্যে ছিল প্লাবনের সন্ধাবনা, তার স্বশ্বভঙ্গ ঘটল না। অখ্যাত মুক্ মিন্টনের দল প্রকাশের অভাবে সমাজে স্বীকৃতি পেলো না। এদেরও হয়ত ছিল কল্পনার উপাত্ত সঞ্চরণ, ছিল সৌন্দর্যভোগের অপরিসীম তন্ময়তা।

উপলব্ধির দৃষ্টিকেন্দ্র থেকে বিচার করলে আমি যে অসীম আনন্দ লাভ করলাম সুন্দরের অনুধ্যানে তাকেই চরম বলে স্বীকার করব। নাই বা হ'ল আমার নিগৃঢ় অনুভূতির বাইরে প্রকাশ, নাই বা অন্তরলক্ষ্মীকে সকলের সামনে মেলে ধরলাম আত্মবিজ্ঞাপনের মোহে। বাইরে প্রকাশ

করার শক্তি-বৈশিষ্ট্যকে অধীকার করছি না। তার প্রকৃতি ভিন্ন। শুধু বলছি 'প্রকাশ' ক্ষমতাহীন শিল্পীও শিল্পী। যে শিল্পী কায়া দিলে না তার অনুভৃতিকে, রূপ পেল না যার শিল্প-অনুভৃতি, তাকে আমরা একেবারে অধীকার করব না। কারণ বাইরে কাগজে কলমে বা ক্যানভাসের বুকে রূপ দেওয়া হ'ল আঙ্গিকের ব্যাপার। দার্শনিক ক্রোচে একে 'টেকনিক' বলেছেন। এই টেকনিকের সাহায্যে আত্মঅনুভৃতিকে বিশ্বের রিসকজনের দরবারে হাজির করা হয়, একথা অবশাই শীকার্য। এই 'প্রকাশ'-শক্তিহীন শিল্পীর দল যে কাব্যানন্দের আত্মাদন করে তা কোন অংশে কিন্তু কম নয়। সুন্দরের সামনে নতজানু হয়ে এয়। গোপনে যে অর্ঘ্য রচনা করে তার মূল্য অপরিসীম। রবীক্রনাথ বুঝি এই ধরনের শিল্পী মনের আত্ম-কথাই ব্যক্ত করেছেন!

"সংগীত তরঙ্গধনি উঠিবে গুঞ্জরি
সমস্ত জীবন ব্যাপি থর থর করি।
নাই বা বৃঝিনু কিছু নাই বা চলিনু
ছন্দোবদ্ধ পথে, সলচ্জ হুদয়খানি
টানিয়া বাহিরে। শুধু ভূলে গিয়ে বাণী
কাঁপিব সংগীত ভরে, নক্ষত্রের প্রায়
শিহরি দ্ধলিব শুধু কম্পিত শিখায়।

মানসসৃন্দরী

আবার মন যেখানে প্রকাশের সাধনা করেছে, শিখেছে কেমন করে ব্যক্তিগত আনন্দকে ছড়িয়ে দিতে হয় বিশ্বভুবনে সে-ই পেয়েছে আত্মপ্রকাশের বিমল আনন্দের আস্বাদ; তাকে আমরা প্রতিভা বলি। সেখানে আমার আর 'আমার' রইল না, সে হ'ল বিশ্বমানবের। সেখানে সম্ভব হ'ল বীটোফেনের "মুনলাইট সোনাটার" মত অপূর্ব সুর-সম্পদের সৃষ্টি। শিল্পীর মন যেন ক্যামেরা। খোলা চোখ দিয়ে শুধু দেখা যায়। আরও দশজনকে দেখাতে হলে ক্যামেরার সাহায্য না নিলে চলে না। শিল্পীর প্রতিভা হ'ল এই ক্যামেরার ভিতরকার কলকজা। কেমনকরে উন্টোপান্টা রীতি পদ্ধতির মাধ্যমে সুন্দর ছবিখানি পাই তা আমরা জ্ঞানি না। প্রতিভার জারকরসে জ্ঞারিত হয়ে কেমন করে অতি পরিচয়ের মরচে ধর। বস্তু-জীবন স্বপ্রলাকের স্বর্ণাভায় উজ্জ্বল হয়ে ওঠে তা আমাদের অজ্ঞাত। হঠাৎ কখন আপন গোপন ঘরের আগল খুলে প্রতিভা এসে ছুঁয়ে গেল বস্তু জীবনের আবেদনকে, তা আমরা সঠিক বলতে পারি না, তবে তার গোপন অভিসারকে মানি। এই মানার মধ্যেই রয়ে গেল শিল্পলোকে প্রতিভার ফন্মহীন স্বীকৃতি।

এবার বলি ইউনিভার্স্যালিটির কথা। এই শব্দটির প্রতিশব্দ হিসেবে গ্রহণ করেছি সর্বজ্ঞনঅধিগম্যতা'কে। শিল্প হবে বিশ্বমানবের অধিগম্য, এ হ'ল অতি সাধারণ কথা। এর মধ্যে
জটিলতা নেই। দেশ ও কালের সীমা ছাড়িয়ে শিল্পের অবদান পৌছুরে সর্বত্র। এ দেশের কবি
যে বিরহ মিলনের কাহিনী বলবে তার বুকের রঙে রাঙিয়ে তাকে অভিনন্দিত করবে ও দেশের
মানুষ আনন্দ-অশ্রর অর্ঘ্য দিয়ে : এই ইউনিভার্স্যালিটির ধারণা শিল্প ধারণার সঙ্গে
ওতপ্রোতভাবে মিশে আছে। শিল্প ধারণাকে বিশ্লেযণ করলে আমরা পাই এই ইউনিভার্স্যালিটির
ধারণা। "শিল্প হল সর্বজন অধিগম্যা" একে আমরা এনালিটিক জাঞ্জমেন্ট বলতে পারি

মহাদার্শনিক কান্টের ভাষায় (Critique of Pure Reason-দ্রম্ভব্য)। যদি শিল্পকে 'উদ্দেশ্য' বলি তবে 'সর্বজ্ঞন-অধিগমা' হবে তার 'বিধেয়' এবং বিধেয়ের ধারণা উদ্দেশ্যের মধ্যেই নিহিত আছে।

আমরা শিল্পকে ইউনিভার্স্যাল বলি এবং সহজেই স্বীকার করে নিই যে রসোস্তীর্ণ হয়েছে যে শিল্প তার আবেদন পৌছুবে সকল মানুষের মনের মণিকোঠায়। এ তত্ত্ব যদি এতই স্বচ্ছ তবে আর্টে ইউনিভার্স্যালিটির প্রশ্নে এত জটিলতা আসে কেনং সমস্যাটা যদি এতই সহজ হয় তবে রবীন্দ্রনাথের মত মহাকবির মুখে কেন শুনি এ কথা যে তাঁর কবিতা সর্বত্রগামী হয়নি। কেন তিনি তাঁর পরে যে কবি আসবেন, গাঁথবেন নতুন কথার মালা, আঁকবেন নতুন ধরনের ছবি, 'সে কবির বাণী লাগি' কান পেতে থাকেনং কেনই বা দরকার হয় একই বিষয়বস্তু নিয়ে ফিরে ফিরে গান গাওয়াং যে কথা বলেছেন পূর্বস্রীরা সেই কথাই নৃতন ছন্দে, নৃতন শৈলীতে পরিবেশন করলেন এ যুগের শিল্পী! তার জন্য ত তিনি অপাংক্তেয় থাকেন না। পূরাতন বহু-কথিত বিষয়বস্তুর জন্য তাঁর শিল্প অস্বীকৃতির অপমানে লাঞ্ছিত হয় না।

আবার নতুন কথা, নবতর সমস্যা নিয়ে শিল্প-রচনা ক'রেও শিল্পী স্বীকৃতির মর্যাদা পান না। এমনটা কেন হয় ? কোথায় ঘটে রসাভাস? আমাদের বিচার করতে হবে কোথায় বৃটি ঘটলে রসের উৎস যায় শুকিয়ে। আবার শিল্প-রসোন্তীর্ণ হলেও তা কি সকলে বোঝে?' বর্ষার গান শুনে সকলের মনেই কি বর্ষা নামে? আধুনিক বাংলা কবিতা পড়ে বৃদ্ধিজীবী সমস্ত বাঙালী পাঠকই তার রস গ্রহণ করতে পারে কি? এ কথা স্বীকার না ক'রে উপায় নেই যে সকল সমাজেই অন্ততঃ কয়েকজন থাকেন, যাঁরা না বোঝার আনন্দেও মেতে ওঠেন। এরাই হলেন আমাদের সমস্যার মূল। প্রশ্নটা এখানেই ওঠে যে, শিল্পের সাফল্য কি তবে রসবেন্তার শিক্ষাদীক্ষা ও মনন-বীতির উপর নির্ভর করে?

একথা অস্বীকার করে লাভ নেই যে শিল্প জগতের অনেক মহারথীই আজ্প ক্লাসিক হয়ে গেছেন। উনবিংশ শতাব্দীর এমন অনেক খ্যাতনামা কবি আছেন খাঁদের কবিতা আজ্প আর আমাদের অনেককেই তেমন আনন্দ দিতে পারে না। সে যুগের এপিক আধুনিক পাঠকের মনে সাড়া জাগায় না অনেক সময়েই। আবার হয়ত কারুর বিচারে দুর্বোধ্যতার ধার-খেঁবা আধুনিক কবিতাগুলি অনবদ্য। আপনার মন হয়ত অনুভৃতির সহজ্ঞতাকে ছাড়িয়ে উঠে গেছে শুদ্ধ বুদ্ধির অনুর্বর লোকে, তাই আপনার ভালো লাগে এই ধবনের কাব্যকে। আমার যা ভালো লাগে তাকে ইউনিভার্স্যাল বলা চলে না আপনার তা না ভালো লাগার জন্য, আবার আপনার যা ভালো লাগে তাকে গুছণ করা চলে না ইউনিভার্স্যাল বলে কারণ আমি সেটা অনুমোদন কবি না।

আপনি এবং আমি উভয়েই গোষ্ঠীপতি। আমাদের এই উভয় ধরনের অনুভৃতির ক্ষগতে বহু লোকই আছেন যাঁদের অক্সায়াসে খুঁজে বার করা যায়। অতএব দেখা যাচেছ, অভিধানগত অর্থে কোন কাব্য বা শিল্পই ইউনিভার্স্যাল নয়। আপনি সেক্ষপীয়র প'ড়ে যে আনন্দ পান, বাবৃ মুচিরাম গুড় হয়ত সে রসে বঞ্চিত। অবনীক্রনাথের ছবি আমার বেশ ভালো লাগে; আবার রবীক্রনাথের অনেক ছবিই বুঝি না। কবির ব্যক্তনাবহুল ছবির প্রদর্শনী দেখে ফরাসী দেশের লোকেরা খুশি হয়েছিল, অঙ্কনশিল্পী হিসেবে রবীক্রনাথের খ্যাতি ছডিয়ে পড়েছিল দিখিদিকে।

আমাদের এই ভালো লাগা, এই খুশি হওয়া এটাই শিল্পীর চরম পুরস্কার। এই ভালো লাগা আবার নির্ভর করে রসবেতার রুচির ওপর।

মানুবের রুচি ভিন্নধর্মী। শিক্ষা, দীক্ষা ও পরিবেশ মানুবের রুচিকে গড়ে তোলে, তার মনোধর্মকে পূর্ণাঙ্গ রূপ দেয়; শিল্প আবার এই মনের কাছেই দরবার করে। তাই কোন শিল্পই সর্বজন-অধিগম্য হতে পারে না। শিল্প-সৌধের বিশেব বিশেব কারুকার্য বিশেব বিশেব মনে সাড়া তোলে। কেউ হয়ত সৌধের বিরাটত্বে মুদ্ধ হয়। কেউ হয়ত খুশি হয়ে ওঠে খিলানের ওপরের মিনে করা কারুকার্য দেখে। যে অর্থে আহার, নিধ্রা,ভয় ও মৈথুন ইউনিভার্স্যাল, সে অর্থে আর্ট ইউনিভার্স্যাল নয়। শিল্পবস্তুর আবেদন শিল্পবোদ্ধার রসবোধের ওপরে নির্ভরশীল, একথা আগেই বলেছি। একজন খাটি বৈশ্বর যেভাবে তার সমস্ত সন্তা দিয়ে, সায়া অন্তরকে উন্মুখ করে উপভোগ করেন কৃষ্ণ প্রেমলীলার একটি উপাখ্যানকে, ঠিক তেমনি করে সে কাব্য-কাহিনীর রস গ্রহণ করবার শক্তি সাধারণ পাঠকের নেই। ভক্ত বৈষ্ণবের কাছে বৈষণ্ণব সাহিত্যের সাহিত্যাতীত একটা মূল্য আছে। তার কাছে রাধাকৃষ্ণের প্রেমলীলার কাহিনী রসমাধুর্থে অনুপম। আমরা সে রসে বঞ্চিত। উদাহরণ দিই ঃ

পহিলহি রাগ নয়ন ভঙ্গ ভেল।
অনুদিন বাঢ়ল অবধি না গেল।।
না সো রমণ, না হাম রমণী।
দুঁহ মন মনোভাব পেশল জানি।।
এ সম্বি! যে সব প্রেম কাহিনী।
কানুধামে কহাব, কিছুরহ জানি।।
না খোজলুঁ দৃতী, না খোজলুঁ আন
দুঁহ কেরি মিলনে মধ্যত পাঁচ বাণ।
অব মেই বিরাগ, তুই ভেলি দৃতী।।
সুপুরুষ প্রেমক ঐছন রীতি।।

औरिठना हतिजामुख २ १৮ । २ २ १ %

অর্থাৎ কলহান্তরিতা রাধা দৃতীকে বললেন "দৃতী। কৃষ্ণকৈ ব'লে যে আমাদের মনে নয়নভঙ্গী দ্বারা সৃষ্ট পূর্বরাগ ক্রমেই সীমাহীন বিস্তৃতি লাভ করেছিল। যদিও পত্নীপতির বন্ধনে আমরা আবদ্ধ নই তবুও কন্দর্প আমাদের দৃটি মনকে নিবিড় ঐক্যে এক করে দিয়েছিল। আমাদের মিলনের দৃত ছিল স্বয়ং পঞ্চবাণ মদন। আর আদ্ধ কৃষ্ণ বীতরাগ হওয়ায় তোমাকে দৃতীরূপে মধ্যস্থতা করতে হচ্ছে। সুপুরুষের প্রেমের রীতি এমনই হয়।" এ কবিতার আবেদন আমাদের কাছে সাহিত্যমূল্য দাবী কবে আর ভক্ত বৈষ্ণবের কাছে বিকায় ভক্তিমূল্যে। যিনি ভক্ত, যিনি মধুর রুসের রিসক তাঁব কাছে এই করেক ছক্তের ফুল্য ভক্তির দিক দিয়ে অপরিসীম। তাঁর দৃষ্টি দিয়ে রুসবিচার করতে পারি না বলেই তার অনুভূতির গভীরতা আমাদের কাছে অজ্ঞাত থেকে যায়। তাই বলছিলাম শিল্প-সুরের ধ্বনি বিভিন্ন মনে বিভিন্ন ধ্বনের প্রতিধ্বনি তোলে। কোথাও হয়ত আবার কোন সাড়াই জাগল না। রুসবেন্তার আবেগগুবণতা মননধর্ম ও কুচির ওপরে শিল্পের সাফল্য অনেকখানি নির্ভর করে, এই কথা আবার বলছি।

হয়ত কোন সমালোচক বলবেন যে, আর্টের ইউনিভার্স্যালিটিকে এইভাবে ব্যাখ্যা করলে আর্টের প্রকৃতিকে ক্ষুপ্প করা হয়। কিন্তু এ ছাড়া পথ নেই। মানুবের অনুভৃতিলাকে শিল্পের আবেদন গিয়ে পৌঁছায়। সে যে বৃদ্ধির ছারে ভূলেও যায় না একথা আমি বলছি না। বৃদ্ধিই বলুন আর অনুভৃতিই বলুন, তা ব্যক্তিবিশেষের সম্পত্তি। এমন নিরালম্ব বা প্রত্যক্ (abstract) বৃদ্ধি অথবা অনুভৃতি নেই, যাকে আশ্রয় ক'রে শিল্প বাঁচতে পারে। তাই ব্যক্তিবিশেষের মনে যে সাড়া জাগে, তারই ওপর শিল্পের সাফল্য নির্ভর না করে পারে না; যদি কেউ আপত্তি ভোলেন এই ব'লে যে শিল্পের মূল্যকে সম্পূর্ণরূপে বোদ্ধার রসবোধের উপরে নির্ভরশীল করলে আর্টের বিষয়গত (objective) মূল্য অনেকখানি কমে যাবে। শুধু মাত্র সাবক্ষেকটিভ বা ব্যক্তিনির্ভর হ'লে শিল্পের অপমৃত্যু ঘটে। এই আপত্তির উত্তরে আমরা অধ্যাপক কলিংউডের কথায় বলব যে শিল্পমূল্য সব সময় নির্ণীত হয় ব্যক্তিবিশেষের দ্বারা (The Principles of Art গ্রন্থ দ্রন্তর্ত্তা)। ব্যক্তি না থাকলে শিল্প থাকে না। আমি চোখ মেলেছি বলেই পূবে পশ্চিমে আলো ক্ষলে উঠেছে। যাঁরা শিল্পে বা আর্টে এই 'Subjectivity'কে অস্বীকার করেন, তাঁদের মৌল ধারণা স্বতন্ত্ব।

তা হলে আমরা দেখলাম যে আর্টের ক্ষেত্রে ইউনিভার্স্যালিটি কথাটির অর্থ বিশেষ ভাবে সীমাবদ্ধ। শিল্পের আবেদন সর্বশ্রেণীতে পৌছুতে পারে। বুর্জোয়া শিল্প বা প্রলেটারিয়েট শিল্প বলে কিছু নেই। কোন শিল্পের আবেদন সমগ্র শ্রেণী মানসের কাছে পৌছোর না। অর্থাৎ এক শ্রেণীর সমস্ত মানুষই কোন বিশেষ শিল্পের রস গ্রহণ করতে পারবে একথা মোটেই যুক্তিসহ বলে মনে হয় না। শিল্পীর সমসাময়িক কোন মানুষই হয়ত তাঁর শিল্পকে বুঝতে পারল না। তাই শিল্পীর জীবনে হয়ত এলো না কোন রসবেন্তার কাছ খেকে সানন্দ স্বীকৃতির অভিনন্দন। কিন্তু তারপরের যুগের এক রসজ্ঞ সমালোচক হয়ত খুঁজে বার করলেন এই অখ্যাত শিল্পীর হাতে শিলাগাত্রে যে ছবি ফুটে উঠেছিল, তাকে মর্যাদা দিল এ যুগের মানুষ। তবে এ যুগের সবাই যে তাকে বুঝবে একথা আমি বলছি না। সকল শিল্প বা আর্ট সবার জন্য নয়। এখানে অধিকারভেদ মানতেই হবে। 'রমা রলা ঠিক এই কথাই বলেছেন ঃ "Art is not the Rendez কোন তা কোন যে তা নেই। যিনি সাধনা করেছেন শিল্প সৃষ্টির জন্য আর যিনি করেছেন রস্যোপলন্ধির সাধনা, তাঁরা দুজনে একই কোটির মানুষ। পূর্ণ রস্যোপলন্ধির জন্য সাধন-মননের প্রয়োজন হয় ঠিক যেমনটি হয় সত্যিকারের শিল্প সৃষ্টি করতে হ'লে।

সেক্ষপীয়রকে পুরোপুরি বুঝতে হলে তাঁর মননধর্মী এক অনন্যসাধারণ মানুষের দরকার। বাঁর জীবনে আছে সেক্ষপীয়রের মত দুরহ তপস্যা আর অন্তহীন রসবোধ তিনিই পান সেক্ষপীয়রের মত রসলোকে সঞ্চরণের অবাধ অধিকার। সে লোকে সাধারণ মানুষের থাকবে শুধু খুঁড়িয়ে চলার অধিকারটুকু। আবার অনেকের পক্ষে হয়ত সে জগৎ হবে নিষিদ্ধ ভূমি, তাঁদের জীবনে রসের সাধনা নেই, সৃষ্টির তপস্যা নেই, তাই শিল্পলোকের অমৃত থেকে তাঁরা বঞ্চিত হলেন। আমাদের দেশের এ যুগের মানুষের কথাই বলি। আমরা আজ্ঞও গ্রীক ভাস্কর্য দেখে মুগ্ধ হই। হোমারের কাব্য আজ্ঞও আমাদের আনক্ষ দেয়। ডাণ্টে, ভার্জিল আজ্ঞও দীপক

তানে আমাদের মনে আগুন জ্বালায়; আবার তাদের মল্লার সুরে বর্বা নামে। দেশ-কালের ব্যবধান শিল্পের আবেদনকে ক্ষুপ্প করতে পারে না। কাল্পেই দেখা যাচ্ছে যে, আর্টের আবেদন তার ইউনিভার্স্যালিটি স্থান ও কাল নিরপেক্ষ। কোন এক দেশের বা কোন এক কালের সমস্ত মানুষকে আনন্দ দিতে না পারলেও সত্যিকারের শিল্পসৃষ্টি রসবেস্তা মানুষকে চিরকালই আনন্দ দেবে তা সে যে কোন দেশের বা কালেরই হোক না কেন। এই অর্থেই আর্ট বা শিল্প ইউনিভার্স্যাল বা সার্বলৌকিক। এখানেই শিল্পীর এবং শিল্পের চরম সার্থকতা।

#### শিল্পে অধিকারভেদ

এ তত্ত্ব বিদগ্ধ মহলে সুপরিচিত যে শিল্পে সকলের সহজাত অধিকার নেই। অনেকের মতে সৃষ্টি সম্বন্ধে এ কথা সর্বসম্মত হলেও রসগ্রহণ ব্যাপারে এ তত্ত্ব পূর্ণ সত্যের দাবী করে না। রসগ্রহণ ব্যাপারে অধিকার জিনিসটা অনুশীলন সাপেক্ষ। চাষীর ছেলে বলে তার জন্মগত অনধিকার রয়ে গেল শিল্পলোকে, আর উচ্চ বর্ণাশ্রমধর্ম আমি যেহেতু পালন করেছি অমনি শিল্পলোকে প্রবেশের ছাড়পত্র পেয়ে গেলাম অনায়াসে, এর কোনটাই বিচারসহ নয়। শিল্প-রস-সম্বোগ হ'ল এক ধরনের ব্যক্তিগত সৃষ্টি এ কথা গোড়াতেই আমরা মেনে নিচ্ছি। এখানে আমি দার্শনিক ক্রোচের অনুগামী। তবে সে সৃষ্টি মুগ্ধ করে শুধু আমাকে; আমার মত আরও দশজনকে ; অজস্তা বা ইলোরার গুহাচিত্রের মত শিল্পকর্ম আরও হাজার জনকে হাজার বছর ধ'রে যা মুগ্ধ করে সে সৃষ্টির সঙ্গে এ সৃষ্টির পার্থক্য আছে। এ ভেদটা হ'ল প্রদীপশিখার সঙ্গে সূর্যের প্রভেদ। প্রদীপশিখা আমার মনের আলো জ্বালায়, তার দীপ্তি ক্ষণিকের, আর তিমিরান্তক গগনাধীশ্বর অসংখ্য মনকে আলোকিত করছে কত লক্ষ বংসর ধ'রে। এ দুয়ে যে পার্থক্য তা জ্ঞাতিগত নয়, তা শুধু বর্ণগত। শিল্পী যে আঙ্গিকের সহায়তায় বিশ্বজ্পনের মনের কাছে তার মনের কথাটি ধরে দেয়, সেই আঙ্গিকই তাকে সূজনধর্মী শিল্পী ব'লে পরিচিত করে তোলে: ক্রোচে এই আঙ্গিককে বলেছেন technique of externalization; যা ছিল একান্ত গোপন তাকে বাইরের মহলে টেনে আনার কৌশল বা রীতি। এ রীতি আমাদের নাগালের বাইরে, জাতশিল্পীর খাস এলাকায়। শিল্পী অভিনবকে সূজন করে, আর অগণিত মানুষ যুগে যুগে আবার সেই শিল্পকেই সৃষ্টি করে নিজেদেব মনে মনে। সেখানেও সৃষ্টিলীলা চলল। তবে সেই লীলা অব্যক্ত। তার প্রকাশ পরিব্যাপ্ত হ'ল শুধু আমার মনে। আমার পাশের লোকটিও জानन ना সেখানে कि जानन (वपनांत जालाएन চলছে। य जञ्जत (जारांत जापन, य আনন্দের বান ডাকল আমার মনোলোকে, তার স্থিতি ক্ষণিকের। সেই মাহেন্দ্র লগ্ন যখন পার হয়ে গেল, তখন আবার দৈনন্দিন জীবনের লাভক্ষতি-টানাটানির হিসাবনিকাশ শুরু হ'ল। সেই ক্ষণিকের আনন্দ-বেদনার নিগৃঢ় মর্মকথা আর কানে কানে বলল না কেউ, বাইরে তার কোন ছবি রইল না। রবীন্দ্রনাথের কথায় বলি। তিনি লিখলেন কোন অনামিকার উদ্দেশ্যে ঃ

'তোমার দুখানি কালো আঁখি'পরে

শ্যাম আবাঢ়ের ছায়াখানি পড়ে।
ঘন কালো তব কুঞ্চিত কেশে যৃথীর মালা
তোমার ললাটে নব বরষার বরণ ডালা।'

অবিনয

কবির সৃষ্টি এখানে চিত্রকল্প হয়েছে। অতল কালো দুটি চোখের' পরে প্রেমের শ্যামল ছায়া নামে। যুখীর মালা-অলংকৃত ঘন কালো কৃঞ্চিত কেশভারের অপরূপ সৌন্দর্য মেয়েটিকে মনের আরও কাছে টেনে আনে। কবি মুগ্ধ বিস্ময়ে তাকে দেখেছেন। বারে-বারে তার কাছে সবিনয়ে ক্ষমা প্রার্থনা করেছেন,যদি ঘটে থাকে অনবধানতার অপরাধ। কবি তাঁর নিরুপমাকে

বলেছেন— 'আঁখি যদি আজ করে অপরাধ করিও ক্ষমা'। আমাদের মনও ঠিক এই অনুরোধই জানিয়েছে সেই মায়াবিনীকে বর্ষার মায়াদেরা প্রত্যাসন্ধ কত না সন্ধ্যায়। আমাদের আনন্দ আমাদের ব্যক্তিত্বকে অতিক্রম করতে পারে নি, ব্যক্তিসন্তার দুর্ভেদ্য প্রাচীরে বার বার মাথা কুটে মরেছে। অক্ষম মন তবু দশজনকৈ তার খবর জানাতে পারে নি, আর কাউকে পারে নি সে আনন্দের ভাগ দিতে। সূজনীশক্তি-সমৃদ্ধ কবিমানস আহরণ করেছে সেই বিচিত্র অভিজ্ঞতাটুকু ছন্দের পেয়ালায়, বিতরণ করেছে জনে জনে সেই স্বর্গীয় প্রেমের মধু। এখানেই কবির সঙ্গে আমাদের তফাৎ।

আর একটি উদাহরণ দিই। চৈনিক শিল্পীর সবুজ পাথরে গড়া 'অশ্বমূর্ডি' সম্ভবতঃ সপ্তম অথবা অস্টম শতাব্দীর শিল্প-নিদর্শন। এ মৃতিটি রক্ষিত আছে ভিক্টোরিয়া এণ্ড এলবাট মিউজিয়ামে। এখানে ঘোড়া 'ঘোড়া' হযনি, হয়েছে আর কিছু। প্রথম দর্শনে ঘোড়াটাকে সিংহ বলে মনে হয়। কোন এক বিশেষ মুহুর্তে অশ্বের শারীর-সংস্থান শিল্পীর চোখে এমন এক ভঙ্গী ও রেখায় ধরা দিলে যার সঙ্গে অশ্বের স্বাভাবিক শারীর-সংস্থানের মিল রইল সামান্যই। শিল্পী সেই ক্ষণিকের অভিজ্ঞতাকে শাশ্বত করলেন আঙ্গিকের সহায়তায়। দেশে দেশে কালে সে শিল্প গুণীর কাছে বরমাল্য পেলো। এ যুগের সমালোচক লিখলেন ঃ "The carver of the chinese horse might without much trouble have made the horse more realistic; but he was not interested in the anatomy of the horse for the horse had suggested to him a certain pattern of carved masses and the twist of the neck, the curls of the mane, the curves of the haunches and legs had to be distorted in the interest of this pattern. The result was not very much like a horse -- in fact, this horse is often mistaken for a lion -- but it is a very impressive work of art."\*

এ শিল্প শিল্প হিসেবে মনে দাগ কাটে। এই হল সমালোচকের রায়। আমরাও হয়ত অনেক সময় বস্তুবিশেষকে দেখেছি 'A certain pattern of carved masses'-এর সজ্জায়। এ ত অতি সাধারণ অভিজ্ঞতার কথা। শিশুকে বসে থাকতে দেখেছি কোন বিশেষ মুহূর্তে এমন এক বিশিষ্ট ভঙ্গীতে, যে ভঙ্গী স্মরণ করিয়ে দেয় মনুষ্যেতর জীববিশেষেব বিশিষ্ট ভঙ্গীর কথা। সে ক্ষণিক অভিজ্ঞতাকে যদি রূপ দিতে পাবতাম তাহলে হয়ত মানব শিশুর প্রতিমূর্তি পেতাম না, তার জন্য সে সৃষ্টির শিল্পমূল্যের ব্যত্যয় ঘটত না। কিন্তু আমার পঙ্গু শৈলী বাইরে প্রকাশ করতে পারল না আমার নিজস্ব অভিজ্ঞতাকে। আকাশের বুকে মেঘের রঙ দিয়ে আঁকা কাঙ্গাঙ্গর ছবি আমি দেখেছি কোন এক সময়ে, কিন্তু তা আর কাউকে দেখাতে পারলাম না আমার সৃষ্টি প্রকরণ নেই ব'লে। আমার দেখাটা ঐ চীনা শিল্পীর দেখার চেয়ে সব সময়ে যে নিম্নমানের সে কথাটা আমি স্বীকার করি না। আমার ব্যক্তিগত অনুভূতি হয়ত শিল্পীর চেয়ে ছিল ব্যাপকতর এবং গভীরতর। কিন্তু তা রইল 'প্রকাশ'হীন, বিকলাঙ্গ আঙ্গিকের দরুণ। এই আঙ্গিকসম্পন্ধতাকে ব্যাপকতর অর্থে রবীন্দ্রনাথ বলেছেন 'রূপের ট্রুথ'। তিনি লিখেছেন ঃ

"My pictures are my versification in lines If by chance they are entitled to claim recognition, it must be primarily for some rhythmic significance of

<sup>\*</sup>Herbert read, The Meaning of Art, P 26

form which is ultimate and not for any interpretation of an idea or representation of a fact.\*\*\*

শিল্পের ধর্ম হল এই সুষ্ঠু প্রকাশে। কি প্রকাশ করল, কেন প্রকাশ করল, সেটা বড় কথা নয়। যেখানে এই প্রকাশ নেই, সেখানে শিল্প-প্রতিভা কোন দাবী রাখে না। রবীন্দ্রনাথের কথাই বলি। তিনি তার 'প্রতিনিধি' কবিতাটিতে তার হারানো প্রিয়াকে স্মরণের অর্থ্য দিয়েছেন। কবি বলেছেন যে তার দয়িতা বেঁচে আছেন কবির জীবনে। কবি তার অর্মত্য প্রিয়ার প্রতিনিধিত্ব করেছেন মর্ত্যলোকে ঃ

"তোমার সে ভালো-লাগা মোর চোখে আঁকি
আমার নয়নে তব দৃষ্টি গেছ বাখি।
আজি আমি একা একা দেখি দৃ জনের দেখা
তুমি করিতেছ ভোগ মোর মনে থাকি—
আমার তারায় তব মুগ্ধ দৃষ্টি আঁকি।"

এ ছন্দ অনবদ্য, এ প্রকাশ সুন্দর। এখানে মতাস্তবের অবকাশ অল্প। কিন্তু ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতার ক্ষেত্রে অনুরূপ অভিজ্ঞতার দাবী হয়ত অনেকেই করতে পারেন। যদি সে সব অভিজ্ঞতার প্রকাশ সম্ভব হ'ত, তাহলে বোধ হয় তার শিল্পমূল্যও স্বীকৃত হ'ত রসিকজনের দরবারে। কিন্তু প্রকাশহীন যে কথা, তার সৌন্দর্য কেবলমাত্র একটি মনের জন্য। বহু মনের মজ্ঞলিসে সে উপেক্ষিত। তাই বলছিলাম যে, সৃষ্টির ব্যাপারে জন্মগত অধিকারভেদকে মেনে নিই নিঃসন্দিন্ধ চিত্তে। সেখানে ব্রাহ্মণের অধিকারে ব্রাহ্মণেতর জ্ঞাতির হস্তক্ষেপের কোন অবকাশ নেই। সে জগতের জাতিভেদ প্রথা অচলায়তনের মহিমায় বিরাঞ্জিত।

এ হ'ল মূলের গভীরের কথা। সেখানে রহস্যাছের আঁধার পাথার-তলে শিক্সী তার কল্পলতার শিশু চারাটিকে সযত্নে পালন করে। এ শিশু-বৃক্ষ মহীরুহ নয়; তবে বিপুল সম্ভাবনা সে আপনার জীবনে বহন করে। সে সম্ভাবনাকে ফলবতী করার জন্য তপস্যার প্রয়োজন—চাই অনলস প্রয়াস। এই আতান্তিক সাধনাই— 'প্রভাতসংগীতেব কবি'কে 'চিত্রার কবি' করে। অবনীন্দ্রনাথ শিল্পীর এই সাধনার কথা বলেছেন ঃ "যোগসাধন করতে হয় শুনেছি চোখ বুঁজে, শ্বাস-প্রশ্বাস দমন ক'রে; কিন্তু শিল্পসাধনার প্রকার অন্য প্রকাব— চোখ খুলেই রাখতে হয়, প্রাণকে জাগুত রাখতে হয়, মনকে পিঞ্জর খোলা পাখীর মত মুক্তি দিতে হয় কল্পলাকে ও বাস্তব জগতে সুখে বিচরণ করতে। প্রত্যেক শিল্পীকে স্বপ্ন-ধরার জ্বাল নিজের মতো করে বুনেনিতে হয় প্রথমে। তারপর বসে থাকা— বিশ্বের চলাচলের পথের ধারে নিজের আসন নিজে বিছিয়ে। চুপটি করে নয় সজাগ হয়ে। এই সজ্বাগ সাধনার গোড়ায় প্রান্তিকে বরণ করতে হয়। অবনীন্দ্রনাথ তাঁর মুক্তির স্বপক্ষে মিলেটের কথাগুলি উদ্ধৃত করে দিয়েছেন ঃ

"Art is not a pleasure trip, it is a battle, mill that grinds." এ কথা খাঁটি কথা। শিল্পীর সৃষ্টি লীলার বিলাস নয়। অনেক সাধনা অনেক তপস্যার পরে তাঁর

<sup>\*\*</sup> Calcutta Municipal Gazette, Tagore Memorial Supplement, 1941.

 <sup>&</sup>quot;वारभभती निम्न श्रवकावमी"

শিল্প রসলোকে উত্তীর্ণ হয়। কোন একজন বিদেশী সঙ্গীত শিল্পীর কথা মনে পড়ছে। তাঁর বেহালা বাজাবার সহজ স্বচ্ছন্দ ভঙ্গীর প্রশংসা করা হলে তিনি বলেছিলেন ঃ

"God alone knows with what difficulty I acquired this ease."

শিল্পীর এই সহজ প্রতিভাটুকু আরস্ত করতে হয় জীবনের অনেক সুখকে, অনেক স্বাচ্ছন্দ্যকে স্বেচ্ছায় ত্যাগ ক'রে। এ যেন সূর্যের আলো। খোলা চোখে সাদা আলো দেখায় বড় সুন্দর। কিন্তু এই নয়নাভিরাম শুদ্রতার আড়ালে আছে কত রঙ-বেরঙের আলোর আমন্ত্রণ, কত বৈজ্ঞানিক প্রক্রিয়া তার খবর সাধারণ মানুষ বাখে না। দিল্পীর সৃষ্টির আলো স্বচ্ছতা পাবার আগে, শুশ্রতা লাভ করবার পূর্বে কেমন ছিল, কি করে তার মালিন্য ঘূচল সে খবর রসবোদ্ধা রাখে না। সে মনের পত্রপুটে রস্টুকু গ্রহণ করেই খুশি হয়। যিনি আনন্দ বিতরণ করলেন সর্বজ্ঞানের মনের ঘাটে ঘাটে, ঘটে ঘটে ভরে দিলে আপন প্রসাদ তার বেদনার খবর কেউ রাখে না। একথা আমরা ভূলে যাই ঃ

অলৌকিক আনন্দের ভার বিধাতা যাহারে দেয়, তার বক্ষে বেদনা অপার, তার নিত্য জাগরণ। *ভাষা ও ছন্দ* 

শিল্পীর মানস-সন্তা জীবনের কুশান্ধ্বে ক্ষতবিক্ষত হয়। তাই কবি বলেন, "I fall upon the thorns of life, I bleed" আর সে রন্ডধারায় আঁকা হয় রসলোকের কালজায়ী রেখাচিত্রগুলি। অন্তর্গুঢ় বেদনা সৃষ্টিকে সম্ভব করে। সে বেদনা সাধারণ মানুবের অতি তুছি না পাওরার দুঃখ থেকে স্বতম্ত্র। এ বেদনা অলৌকিক আনন্দের উৎসমুখ। বেদনাতুর কবিচিন্তের ক্ষতমুখ থেকে যে বেদনার রন্ডক্ষরণ হয়, তা সুধারূপে বর্ষিত হয় বিশ্বচেতনার মর্মস্থলে। শিল্পস্টা যিনি, তাঁর গভীর উৎকষ্ঠা, গভীরতর উদ্বেগ-উদ্বেলতার কথা বলি রবীন্দ্রনাথের ভাষায় ঃ

যেদিন হিমাদ্রিশৃঙ্কে নামি আসে আসন্ধ আষাঢ়,
মহানদ ব্রহ্মপুত্র অকস্মাৎ দুর্দাম দুর্বার
দুঃসহ অস্তরবেগে তীরতরু করিয়া উন্মূল
মাতিয়া খুঁজিয়া ফিরে আপনার কৃল উপকৃল
তট-অরণ্যের তলে তরঙ্কের ডম্বরু বাজায়ে
ক্ষিপ্ত ধুর্জটির প্রায়, সেই মত বনানীর ছায়ে
স্কচ্ছ শীর্ণ ক্ষিপ্তগতি প্রোতস্বতী তমসার তীরে
অপুর্ব উদ্বেগ ভরে সঙ্গীহীন শ্রমিছেন ফিরে
মহর্ষি বাদ্মীকি কবি। রক্তবেগ তরঙ্গিত বুকে
গন্ধীর জ্ঞলদমন্ত্রে বারংবার আবর্তিয়া মুখে
নবছন।

ভाষা ও इन

এই স্বৰ্গীয় অশান্তি আছে বিশ্বের সমস্ত শ্রেষ্ঠ শিল্পসৃষ্টির মূলে। কবির সৃষ্টিতে একটা আকস্মিকতার সূর থাকে। শিল্প যেন হঠাৎ হাওয়ায় ভেসে আসা ধন। আপাতদৃষ্টিতে একে হঠাৎ পাওয়া বলে শুম হয়। সৃদীর্ঘ দিনের নিরলস অক্লান্ত কর্মময় দিনরাত্রির সুকঠোর ইতিহাস আন্মগোপন করে থাকে এ সৃষ্টির পিছনে। শিল্পী কলম বা তুলি ধরল আর অমনি লেখা বা

আঁকা হয়ে গেল আন্তরিক শিল্পপ্রতিভার গুণে, এ হল ছেলেমানুষের কথা। সৃষ্টির প্রেরণা (Inspiration) ভিক্ষুকের হাতে দেবভার দান নয়— এ হল অর্জন। অবনীন্দ্রনাথ বলেছেন—Inspiration কি অমনি আসে। অর্জন করলেন না, শিল্প inspiration আপনি এল ভিক্ষুকের রাজ্ঞত্বের স্বপ্লের মত, এ হবার যো নেই।'\* শিল্পাচার্য নিজের কথার স্বপক্ষে মহাশিল্পী রৌদার মত উদ্ধৃত করে দিয়েছেনঃ

"Inspiration! Oh! that is a romantic old idea void of all sense. Inspiration will, it is supposed, enable a boy of twenty to carve a statue straight out of the marble block in the delirium of his imagination: it will drive him one night to make a master-piece straight off because it is generally at night that these things occur. I do not know why....craftsmanship is everything; craftsmanship shows thoughtful work; all that does not sound as well as inspiration, it is less effective, it is nevertheless the whole basis of art!"

এই inspiration—এর ধর্ম হল হঠাৎ রূপ দেওয়া। বন্ধদিন ধরে লোকচক্ষুর অস্তরালে পাথর খোদাই চলল। একটির পর একটি করে ফুল ফুটল পাথরে। তারপরে হঠাৎ একদিন গোলাপ বাগিচার খ্যাতি সৌরভ ছড়িয়ে পড়ল দিগ্দিগস্তরে। শিল্পের এই আকস্মিকতাকে বা তাৎক্ষণিকতাকে এ যুগের শিল্প সমালোচক নাম দিয়েছেন 'Instantaniety'। সমালোচক প্রবর হার্বাট রীড বলেছেন ঃ

"Many theories have been invented to explain the workings of the mind in such a situation, but most of them err, in my opinion, by overlooking the instantaniety of the event"\*\*

এই আকস্মিকতাকে শিশ্পের ক্ষেত্রে অস্বীকার করা যায় না। হঠাৎ মন চমকে ওঠে, মুদ্ধ বিস্ময়ে অভাবনীয়কে দেখে নেয় দৃটি নয়ন ভ'রে। শিল্প সৃষ্টির মূলে যে আছে এই আকস্মিকতা, একথা রবীন্দ্রনাথ স্বীকার করেছেন তার সাহিত্যিক জীবনের বিভিন্ন পর্যায়ে; সৃষ্টি হ'ল অকারণ সৃষ্টি। তার পিছনে লাভ-লোকসানের হিসেব নিকাশ নেই। গান হয় অকারণে গাওয়া। 'ভাষা ও ছন্দ' থেকে আবার বলি ঃ

"বেদনায় অন্তর করিয়া বিদারিত মুহুর্তে নিল যে জন্ম পরিপূর্ণ বাণীর সংগীত।'

পরিপূর্ণ বাণীর সংগীত জন্ম নেয় মুহূর্তের আকস্মিকতায় যেমন হঠাৎ শিশু দেখে প্রথম চোখ-মেলা আলো। শিল্পীর কল্পলোকের গভীরতা বিদীর্ণ করে কবিতা ভূমিষ্ঠ হয় রসবোদ্ধার চিন্তলোকে। এই হ'ল কবিতার প্রকৃতি— শিল্পের স্বরূপ। এই শিল্পসৃষ্টির অধিকার হ'ল জাতশিল্পীর— যে শিল্পী ভগবানের আশীর্বাদই শুধু লাভ করেন নি, সে আশীর্বাদকে পূর্ণায়ত করেছেন আপনার ধ্যান, ধারণা ও সাধনা দিয়ে।

<sup>\*</sup> বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী, পৃঃ ১২-তে উদ্ধৃত ;

<sup>\*\*</sup> The Meaning of Art, Page 29.

এবারে রস সম্ভোগের কথা বলি। সেখানেও অধিকার ভেদ আছে। এ 'ত' অতি সাধারণ কথা যে পিকাসোর সব ছবি সাধারণ দর্শকের ভালো লাগে না। সে যুগের অফিস-ফেরৎ বাবু শিল্পী টুমাসের এক গাদা রঙমাখানো ছবি সম্বলিত একখানি মাসিক বসুমতী পেলেই খুশী হতেন। আর আজকালকার মাসিক পত্রিকার পাঠকেরা সেই শ্রেণীর ছবির দিকে ফিরেও তাকান না। রবীন্দ্রনাথের শেষের দিকে কবিতা ভালো লাগে না এমন পাঠকের সংখ্যাই বেশী। শিল্প যত বৃদ্ধিধর্মী হবে, তার আবেদন ততই কমে যাবে সাধারণ মানুষের কাছে, এ হ'ল অভিজ্ঞতালব্ধ কঠোর সত্য। আবাব কবি বা শিল্পী যখন অনন্যপূর্ব, অসাধারণ অনুভৃতি ব্যক্ত করেন, তাঁর সৃষ্টিতে, তখনও সাধারণ মানুষ তাঁর নাগাল পায় না-- দুর্বোধ্যতার, অস্পষ্টতার অভিযোগ আনে। এই ধরনের উৎকৃষ্ট শিল্পকে বুঝতে হলে রসবোধের উৎকর্য সাধন করতে হয়, আর সে উৎকর্ব লাভ করা যায় অনুশীলনের ভিতর দিয়ে। মহাসৃষ্টি যেমন মহাবীর্যেব্র অপেক্ষা রাখে, তেমনি মহৎ ভোগও অননাসাধারণ প্রতিভার, সাধনার মুখাপেক্ষী। সেক্ষপীয়রের সাহিত্যরস একবারে পরিপূর্ণভাবে উপভোগ করতে হলে সেক্ষপীয়রের মতই অসাধারণ মণীষার প্রযোজন হয়। কবির কল্পনার গতিবেগ, তার অনুভূতি, তার ভাবনা ও বেদনার কথা যদি রসিক মন অনুভৃতির পথ দিয়ে উপলব্ধি না করে, যদি বৃদ্ধি দিয়ে তার মর্মস্থলে প্রবেশ না করে, যদি কবির কল্পনা-উদ্দীপ্ত-লোকে তার অবাধ বিচরণের শক্তি না থাকে তবে ত কবির সৃষ্টির আবেদন ব্যর্থ হয়ে যাবে তার কাছে। কবির বীণার তারে যে সূর সাধা হয়েছিল, ঠিক সেই সুরটি রসিক মনকে আয়ত্ত করতে হবে, তবেই কাব্য পাঠ হবে সার্থক, তবেই সত্য হবে ছবি দেখা। কবির কথা, শিল্পীর কথা সবাই বুঝবে না জাতি গোত্র নির্বিশেষে। এখানে ডিমোক্রেসি চলে না। এখানে অধিকারের সীমারেখা সুস্পষ্ট। যে কথা আমি কখনও শুনি নি, ভাবি নি বা জ্ঞানি না, যার অভিজ্ঞতা আমার নেই সেকথা কবিকর্তে যখন শুনি, তখন তার রস পুরোপুরি উপভোগ করতে পারি না। যে ছবি আমি কখনও দেখিনি, সে ছবির কথা যখন শিল্পী বলেন, তখন আমার ধাবণা নীহারিকালোকের অস্পষ্টতার রূপ খুঁজে ফেরে, সৌরমগুলের সুনির্দিষ্ট রূপ তখনও তার আয়ন্তাতীত। উদাহরণ দিই ঃ

'.. ....সন্ধ্যাবেলা যবে
নদীতীরে অন্ধকার নামিত নীরবে
প্রেমনত নয়নের স্লিপ্ধচহায়াময়
দীর্ঘ পল্লবের মত।' বিদা

विषाग्र-অভিশাপ : রবীদ্রনাথ

যদি আমার জীবনে প্রেমময়ী নারীর আবির্ভাব কখনও না ঘটে থাকে, যদি আমি প্রেমশান্ত নয়নেব শ্লিক্ষ ছায়া কোন পরম লগ্নে প্রভাক্ষ না করে থাকি তবে কবির চিত্রকল্প বর্ণনার মাধুর্য অন্তব্য আমার কাছে ব্যর্থ হয়ে গেল। আমি সে মধুর রসে বঞ্চিত হলাম, যার মাধুর্য রসিকজনের মনে অনিন্দ্যসূলর প্রেমেব বার্তা বহন করে আনবে। দেবখানী সম্বন্ধে কবির বর্ণনাচাতুর্য আমার চোখে ধরা দিল না। সদ্ধায়ে শান্ত নদীতীরের প্রকৃত ছবিটি আবছা রয়ে গেল. আমার অভিজ্ঞতার দৈনোর জন্য। যারা জীবনে নারীর প্রেম লাভ করেছে সেই ভাগ্যবানদের হাতে রইল কবির সৃষ্ট রস উপভোগ করবার দুর্লভ অধিকার। যারা তা পেল না, তারা এই কাব্যরুস থেকেও অনেকটা বঞ্চিত হ'ল। এ তো গেল অনুভূতির দৈন্যের কথা। শিক্ষার দেন্য আবার অনেক সময় শিল্পরস্থাপলন্ধির পথে অন্তব্যয় হয়। যার বর্ণপরিচয় সবে ঘটেছে, সবে

হাতেখড়ি হয়েছে সে ত আর এজরা পাউণ্ডের বৃদ্ধিদৃপ্ত, চোখ ঝলসানো কবিতার মর্মমূলে প্রবেশ করতে পারবে না। যেমনঃ

"Your mind and you are our sargasso sea,
London has swept about you this score years
And bright ships left you this or that in Fee!
Ideas, old gossip, oddments of all things,
Strange spars of knowledge and dimmed wares of Price,
Great minds have sought you—lacking someone else
You have been second always. Tragical?"

এমনিধরা শিক্ষার ভারতমা, রুচির ভারতমা, মননধর্মের ভিন্নমুখীনতা একই ধরনের কাব্য বা শিল্পকে সর্বজনের কাছে গ্রহণযোগ্য করে না। যে শিল্প মহৎ, তার সত্যমূল্যের উপলব্ধি সম্ভব হয় শিক্ষার দ্বারা, সাধনার দ্বারা, অর্জনের দ্বারা। তাই বলছিলাম যে শিদ্ধের ক্ষেত্রে— তা সে সৃষ্টিই হোক আর সম্বোগই হোক, অধিকারভেদটাকে গোড়াতেই মেনে নেওয়া ভালো। এ সত্যকে না মানলে উস্তুট কল্পনার সাহায্য নিয়ে অনেক বিচারবিহীন মন্তব্য করতে হয়— যেমন কখন কখন করেছিলেন তলস্তয়, বঁলা এবং আরও অনেকে। আমাদের সংস্কৃত আলঙ্কারিক মন্মটভট্টও ব'লেছেন— "কাব্যং কর্তৃং বিচারয়িতৃঞ্চ যে জ্ঞানন্তি, ত এব সহাদয়াঃ'— কাব্য সহাদয়সংবেদা। সহাদয় কারা? না. যাঁরা কাব্য সৃষ্টি বা রচনা করতে এবং সেই কাব্যের দোষ গুণ, উৎকর্বাপকর্ষ বিচার-বিশ্লেষণ করতেই সমর্থ, তাঁরাই সহূদয়। দৃষ্টান্তম্বরূপ বলা যেতে পারে, যে নারীর সন্তান হয়েছে, তিনিই জানেন প্রসব যন্ত্রণা কি বস্তু, বন্ধ্যানারী বা অজ্ঞাত-সন্তানা নারী তা জানতে পারেন না। ইংবেজ কবি শেলী ছিলেন নিজে উঁচুদরের স্রষ্টা কবি। কাজেই, তাঁর কাব্যকলা সম্বন্ধে সমালোচনা প্রণিধানযোগ্য। রবীন্দ্রনাথ সম্বন্ধেও এই কথা প্রযোজ্য। তিনি শুধু বিশাল ও বিচিত্র অমূল্য সাহিত্যের স্রস্তাই নন, তার সুবিচারকও— তার প্রমাণ, তাঁর লেখা সাহিত্য, সাহিত্যের পথে, সাহিত্যের স্বরূপ, প্রাচীন সাহিত্য, আধুনিক সাহিত্য, লোকসাহিত্য প্রভৃতি অজ্ঞশ্র সমালোচনা গ্রন্থ। তবে, এর ব্যতিক্রমণ্ড আছে, যেমন ক্রোচে। সঙ্গীতের জগতেও দেখি এর অন্তত ব্যতিক্রম আজন্ম বধির বিটোফেন, যাঁর Symphony জগদ্বিখ্যাত হয়ে আছে। কাব্যমীমাংসা-অলঙ্কারশাস্ত্রকার রাজশেখর 'কারয়িত্রী প্রতিভা' (Creative genius) এবং ভাবয়িত্রী প্রতিভার (Critical genius) কথা বলেছেন। তবে. কবির কবিত্বকে যদি বিচারকত্ব ছাপিয়ে ওঠে, তা হ'লে সে কবির সৃষ্ট কাব্য কাব্যাংশে হীন হবে, প্রথম শ্রেণীর হবে না, প্রথম শ্রেণীর হ'তে হ'লে কবির রসতময়তারই অধিক প্রয়োজন। অতিমাত্রায় কাব্যসচেতন হ'লে রস জমে নী। কবি রস-নিমগ্ন হ'লেই কাব্যের ভাব, ভাষা, ছন, রীতি, গুণ, অলঙ্কার, রস প্রভৃতি "অপুথগযত্মনির্বর্ত্ত" রূপে পার্বত্য নির্বারিণীর মতো আপনা আপনি চলে আসে, তাদের জন্য পথক চেষ্টা করতে হয় না এবং কবিতাও রসোত্তীর্ণ ও শেষে কালোত্তীর্ণ হয়।

তলস্তম এবং তাঁর শিষ্য রঁলা বহুবার একথা বলেছেন যে, শিল্পকৈ সকলের কল্যাণসাধন করতে হবে। এমন শিল্পরচনা করতে হবে যার আবেদন সর্বশ্রেণীর সকল মানুষের কাছে গিয়ে পৌছুবে। শিল্পী রঁলা গুরুবাকোর প্রতিধানি করেছিলেন সত্য, কিন্তু তিনি এ তত্ত্বে মনপ্রাণ দিয়ে বিশ্বাস করতে পারেন নি। মানুষ রঁলা তলস্তায়ের ধর্মে বিশ্বাসী: শিল্পী রঁলা পরবর্তী যুগে সে

বিশ্বাসের প্রতিবাদ জানিয়েছেন, যখনই সেই মানবহিতের ব্রতকে শিল্পের ঘাড়ে চাপিয়ে দেবার চেষ্টা করা হয়েছে। 'জন ক্রিষ্টোফার' উপন্যাসে রঁলার পরিণত শিল্পীমন শিল্পের সভাধর্মকে জেনেছে। তাই তার মানসপুত্র জন ক্রিষ্টোফারের মুখে আমরা এ কথা শুনি যে শিল্পের পাদপীঠ স্পর্শ করবার অধিকার সকলের নয়— সেখানে সকলের প্রবেশাধিকার নেই। ভারতীয় রসশাস্ত্রেও এই অধিকারভেদের কথা স্বীকার করা হয়েছে। এ অধিকার বর্ণগত বা বংশগত নয়, তা অর্জনসাপেক্ষ। ভক্ত কবীর এ অধিকার অর্জন করেছিলেন সমাজ্রের নীচের তলায় বাস করেও। আর যাদের হাতে ছিল এই শিল্পলোকের জন্মগত উত্তরাধিকার, তাদের মধ্যে অনেকেই সে অধিকারকে হাবিয়েছে সাধনার দীনতার জন্য। শিল্পীর জীবনে সবচেয়ে বড় কথা হ'ল অনলস সাধনা। সৃষ্টি করতে হলে বা শিল্প বুঝতে হলে কঠিন পরিশ্রমের এই পথ ছাড়া দ্বিতীয় পথ নেই। এই সুকঠোর পরিশ্রমই আমাদের এনে দেয় শিল্পলোকে প্রবেশের ছাড়পত্র। শিল্পগুরু অবনীন্দ্রনাথের ভাষায় বলি ঃ

"শিল্পের অধিকার নিজেকে অর্জন করতে হয়। পুরুষানুক্রমে সঞ্চিত ধন যে আইর্নে আমাদের হয়, তেমন করে শিল্প আমাদের হয় না। কেন না শিল্প হ'ল "নিয়তিকৃতনিয়মরহিতা'; বিধাতার নিয়মের মধ্যেও ধরা দিতে চায় না সে। নিজের নিয়মে সে নিজে চলে, শিল্পীকেও চালায়, দায়ভাগের দোহাই তো তার কাছে খাটবে না।"

## শিল্পীর বৈরাগ্য

মানুষের বস্তুজীবনে যেমন নিরাসন্তির অপরিমেয় মূল্য আছে, তার সুন্দরের জগতেও সে তেমনি সম্মানিত, সমাদৃত। ছিন্নকছা বিষয়ে-বিরাগী রাজপুত্র বন্দনীয় হলেন সারা বিশ্বজনার কেননা ভোগ-লালসার ক্রেদ পঙ্কিলতায় তাঁর শুভদৃষ্টি অসমাছেন্ন, লোভ, ক্ষুদ্র-স্বার্থ গণ্ডীর মধ্যে তাঁর মনুষ্যত্বের সীমাহীন বিস্তারকে আবদ্ধ করে নি। সেই নির্লোভ পুরুষ পরম নির্লিপ্ততায় আপনাকে প্রতিষ্ঠিত করেন সর্বজীবনের মধ্যে। সেই প্রতিষ্ঠায় তাঁর মুক্তি, তাঁর পরিপূর্ণতা।

শিল্পবৈরাগাও এই অনাসক্তির দ্বারা চিহ্নিত : সন্দরের সঙ্গে সৌন্দর্য-ধ্যানীর একাদ্ম হওয়া উচিত নয়। তাদের স্বাঙ্গীকরণ শিল্পমৃত্যু ঘটায়। সন্দরের চারপাশে একটা দরত্বের বেডা থাকে: ভোগের বন্ধ ও ভোক্তার দ্বৈত সন্তাকে অস্বীকার করলে শিশ্বলোকে বিপর্যয় ঘটে। অতি নৈকটা, একাদ্মতা এরা রসপভোগের প্রতিচারী। সৌন্দর্য রসাম্বাদনের মধ্যে লালসা নেই, জড়িয়ে ধরবার বাসনা নেই । যখন সেই আঁকড়ে ধরবার আদিম প্রবৃত্তিটা মাথা চাড়া দিয়ে ওঠে তখন আর আনন্দলোকে শিল্পরসিক উদ্ভাসিত চৈতন্য হয়ে ওঠেন না। সাধারণ মানুষের মত তাঁর সঞ্চয় পুবৃত্তিটা যখন কাজ করে লোভীর লালাসিক্ত রসনায় তখন আর সুন্দরের স্বাদ মেলে না। আসক্ত চিত্তে সন্দর চিরনিবাসিত। শিল্পীগুরু অবনীন্দ্রনাথ বললেন 🕆 "বিলাসীর দৃষ্টি স্বার্থের সঙ্গে নিবিডভাবে জড়িয়ে থেকে সৃষ্টির যথার্থ শোভা, সৌন্দর্য ও রসের বিষয় মানুষকে বাস্তবিকই অন্ধ করে রাখে অনেকখানি, আর ভাবুকের দৃষ্টি কাজভোলা ছেলেবেলার দৃষ্টি-সৃষ্টির অপরূপ রহস্যের খব গভীর দিকটায় নিয়ে চলে মানুষকে। কাজেই ভাবুকের শোনা-দেখা-বলা-কওয়ার মধ্যে শিশুসুলভ এমনতরো সরলতা ও কল্পনার প্রসার থাকে। ভাবক দষ্টি এত অপরূপ অসাধারণ ভাবে দেখে শোনে, দেখায় শোনায়, যে কাজের মানুষের দেখা শোনা ইত্যাদির সঙ্গে তলনা করে দেখলে ভাবকের চোখে দেখা ছবি কবিতা সমস্তই হেঁয়ালী বা ছেলেমান্ষির মতই লাগে" শিল্পী কাজভোলানো স্বার্থগন্ধশূন্য দর্শনভঙ্গীর অধিকারী হবে, তবেই না শিল্প সৃষ্টি সম্ভব হবে। শুধু সৃষ্টি কেন শিল্প রসোপভোগও সম্ভব হয় না এই বৈরাগ্যটুকুর অভাবে। শিল্পরসিকের ব্যক্তিস্বার্থ বা সমাজস্বার্থ যখন শিল্পকর্মের সঙ্গে জড়িয়ে থাকে তখন আর তার ভাগ্যে রসের আম্বাদন ঘটে না কেন না রসাম্বাদনের জন্য যে মানসিক দর্ভটক অপরিহার্য তার সন্ধান মেলে না শিল্পরসিকের দৃষ্টিতে। অপরিচ্ছন স্বার্থদৃষ্টি শিল্প রসোপভোগের অন্তরায়। আমরা শুনেছি যে 'নীলদর্পন' নাটকের অভিনয় দেখার সময়

\*Letters to George and Thomas Keats 28th Dec. 1817

কীট্ৰের কথাওলি উত্ত করে পিই 3 And at once it struck me what quality went to form a man of achievements especially in literature and which Shakespeare possessed so enormously I mean negative capability, that is when a man is capable of being in uncertainties mysteries, doubts without any irritable reaching after fact and reason.

Woodhouse কৈ লিখিত অপৰ একখানি পত্ৰে কাঁচেস বলেন 8 As to the poetic character itself it is not itself. The poetic character has no self. It is everything and nothing. It is constantly in for and feeling some other body. It has no character it enjoys light and shade; it lives in gusto, be it fourtiair, high or low, rich or poor, mean or elevated, it has as much delight in conceiving an lago as an Imogen.

বিদ্যাসাগর মহাশয় নীলকর রো সাহেবের ভূমিকায় অর্ধেন্দুশেখরের অভিনয় নৈপুণ্যে স্থান-কাল-পাত্র বিস্মৃত হয়ে মঞ্চারুঢ় মুস্তাফী মহাশয়ের দিকে চটিজুতো ছুঁড়ে ছিলেন প্রেক্ষাগৃহের মধ্যেই। এটা অর্ধেন্দবাবর পক্ষে হয়ত গর্বের কথা কিন্তু এই ঘটনাটি ঈশ্বরচন্দ্রের অন্তরশায়ী শিল্পীমনের অপরিণতাবস্থা সূচিত করে। এ কথাই কী মনে হয় না যে শিল্পী বা শিল্পর্রসিকের পক্ষে অপরিহার্য যে মানসিক দরত্ব তার অভাব বিদ্যাসাগর মহাশয়ের মধ্যে অস্ততঃ সাময়িকভাবে ঘটেছিল। উপনিষদে কথিত পাখী দুটির কথা স্মরণ করুন।<sup>১</sup> যে পাখীটি দ্রষ্টা তার মানসিক দর্ভটক অনাহত। তাই সে বস্তুজীবনের সখ-দুঃখের যথার্থ মূল্যটক বিশ্বত হয় না। আর যে ভোক্তা সে জীবনের সখ-দঃখের রসাস্থাদনে তন্ময়। মিথ্যা সখ-দঃখের ছলনাকে সে একান্ত সত্য বলে মনে করে ; তার জীবন ইতিহাসে তাই অনেক অপপ্রয়াসের ধুন্দুমার। জীবনের যথার্থ মূল্যায়ন ঐ ভোক্তাপক্ষীর কর্ম নয় কেন না বিচারের জন্য প্রয়োজনীয় ঐ আপেক্ষিক দূরত্বটুকু তার অলভ্য। দ্রষ্টা পক্ষীর সে দূরত্বটুকু অনায়াসলভ্য। তাই সে দুঃখে এবং গুখে বিগতস্পৃহ। শিল্পী এবং শিল্পরসিক হবেন ঐ উপনিষদ-কথিত দ্রষ্টা পাখীটির মত নিস্পহ. মানসিকদরত্বসম্পন্ন। শিল্পী ভোগ করবেন বটে তবে সে ভোগের মধ্যে সন্ন্যাসীর নির্লিপ্ততা থাকবে ; অতি নৈকটের অতি প্রত্যক্ষতা শিক্ষায়নের প্রতিকূল। যথার্থ মানসিক দূরত্ব সম্পন্ন শিল্পীর সম্যকদৃষ্টিটুকু থাকার ফলে তাঁর শিল্পকর্মে উদ্দেশ্য প্রাধান্য পায় না। শিল্প উদ্দেশ্য প্রণোদিত হলে তা হবে প্রায়োজনিক। আলঙ্কারিক রাজশেখর বর্ণিত এই চতুর্থ শ্রেণীর কবি বা শিল্পীর দল যে শিল্প সৃষ্টি করবে তা রসোন্ডীর্ণ হবে না : আর সাময়িকভাবে রসোন্ডীর্ণ হলেও তা যে কালোভীর্ণ হবে না একথা অসংশয়ে বলা হয়। কোন উদ্দেশ্য বা কোন স্বার্থ যদি সিদ্ধ কবতে হয় শিল্পীকে তার শিল্পকর্মের মাধ্যমে তবে সে স্বার্থ সিদ্ধি ঘটে শিল্পের অপমৃত্যু ঘটিয়ে। যেখানে শিল্পীর দৃষ্টি স্বার্থসমাচ্ছন্ন সেখানে যথাযোগ্য মানসিক দুরত্বটুকুর অভাব ঘটে। শিল্পী তার আচ্ছন্ন দৃষ্টি দিয়ে রূপের পরিপূর্ণ সন্তাটুকুকে ধরতে পারে না বোধির আলোয়। প্রয়োজনের আডালে হারিয়ে যায় শিল্পীর দেখা শিল্প রূপটুকুঃ তার পরিপূর্ণ প্রকাশ হয় না রসলি<del>ধা</del>র প্রত্যক্ষতায়। মনীষী তলস্তুয়ের শিক্সপৃষ্টিকে একদিন এমনি করেই আচ্ছন্ত করেছিল নিখিল বিশ্বের কল্যাণ কামনা। তাঁর সমাজ চেতনা, তাঁর শিল্পবোধ, তাঁর শিল্পদৃষ্টিকে প্রচন্দন করেছিল। গোষ্ঠী স্বার্থবৃদ্ধি শিল্পী তলস্তুযুকে পথশ্রষ্ট করেছিল। তাই দেখি তিনি তাঁর শিল্পদর্শনে মানুষের সামগ্রিক প্রয়োজনকৈ সার্থী করে শিল্পের সার্বভৌম অধিকারকৈ ধর্ব করলেন। মহাদার্শনিক কাণ্ট শিল্পের আন্তর প্রয়োজনটুকুকে স্বীকার করে বললেন যে এ প্রয়োজন হল অপ্রয়োজনের প্রয়োজন ঃ অপ্রয়োজনের প্রয়োজন বৈরাগ্যের পরিপদ্ধী নয়।

কবি কীটস্ বললেন কবি মনের negative capability-র কথা। এলিয়ট বললেন<sup>২</sup> কবি মানসের দ্বৈত সন্তার কথা। কীটসের মতে কবি যে নানান ধর্মী বহু বিচিত্র পুরুষ এবং নারীর

> <sup>3</sup> ঘা সুপর্ণা সাযুজা সখারা সমানং বৃক্ষং পরিষ স্বজাতে। তয়োক্যাঃ পিপপলং স্বাদ্বান্ত্য নশ্বমনো। অভিচাকশীতি।।

মুগুকোপনিষৎ ৩/১/১

<sup>&</sup>lt;sup>২</sup> এলিয়টের কথায় আবার বলি ৪ The More perfect the artist, the more separate in him is the man who suffers and the mind which creates. [ এলিয়টের' Tradition and individual talent' সম্ভবা]

সৃষ্টি করেন, একই সঙ্গে শয়তান এবং খ্রীষ্টের গুণগান করেন, দুর্যোধন এবং গান্ধারীর আদর্শ ব্যাখ্যা কবি লেখনীতে অপূর্ব সুষমায় এক সঙ্গে আত্মপ্রকাশ করে তার কারণ কবির মধ্যে ঋণাত্মিকা শক্তির উপস্থিতি। নৈব্যক্তিক দূরত্ব কবি ধর্মের নিত্য সহচর। এই দূরত্বটুকু ব্যতিরেকে কেমন ক'রে কবির পক্ষে সম্ভব হয় পাশাপাশি দৃটি বিপরীত আদর্শাশ্রয়ী চরিত্রের চিত্রণ? গান্ধারী উদার মানবিক আদর্শ, মহন্তম ধর্মবোধের প্রতিমূর্তি, ধৃতরাষ্ট্র স্লেহান্ধ নীতিধর্মচ্যুত পিতা আর প্রায়োজনিক রাজধর্মের কূট-কঙ্গা কুশলী দূর্যোধন শাশ্বত ধর্মবোধের আত্যন্তিক মূল্যে অবিশ্বাসী। এই বিভিন্ন চরিত্রের স্ফুরণ ঘটল কেমন করে কবি কল্পনায় একই সঙ্গে. সে তত্ত্বটি অব্যাখ্যাত থেকে যায় যদি না আমরা কীটস্ কথিত এই ঋণাত্মিকা শক্তিতে (negative capability) বিশ্বাস করি: শিল্প কবিসন্তার রূপায়ণ নয়; শিল্প হল কবি-অনুভৃতির আত্মবিচ্যুতরূপ ; এক একটি ভাবকে কবি আত্মবিচিছন্ন রূপ দান করেন, আন্তর প্রত্যক্ষকে পরোক্ষরূপে প্রত্যক্ষ করেন। এই ধরনের প্রত্যক্ষীকরণ সম্ভব হয় কেন না শিল্প সর্ব সময়ে শিল্পরূপকে স্বতন্ত্র সন্তায় সন্তান্তিত করে। কবিসন্তার সঙ্গে তার অনুভূতির যোগ। শিল্পীর অন্তরশায়ী অনুভৃতি তার ভাব-ভাবনার রঙে রঙীন হয়ে বিচিত্র প্রকাশ পথে আপনাকে উৎসারিত করে। কখনো বা সে অনুভৃতি নিষ্ঠুরতম রূপ নেয় আবার কখনো বা তা প্রম কারুণিক মানব ধর্মকে আশ্রয় করে। তাদের রূপ, রঙ, রেখা বর্ণবৈচিত্র্যে সমুজ্জুল। শিল্পী-মানসের বৈরাগ্য কোথাও শিল্পভাবের সঙ্গে একাত্ম হয়ে ওঠার অবকাশ দেয় না শিল্পীকে: সে অবকাশ যদি কখনো কোন শিল্পীর ধ্যান-ধারণায় আসে তবে সেদিনই তাঁর শিল্প প্রচেষ্টার অবসান হবে : যদিই বা সৃষ্টি সম্ভব হয় তাঁর হাতে তবে সে শিল্প বৈচিত্র্য হারাবে। একদেশদর্শিতা তাঁর শিল্পে প্রত্যক্ষ গোচর হয়ে উঠবে। শিল্পী যদি ব্যক্তি জীবনে সাধু হন তবে তাঁর শিক্সেও শুধু সাধু চরিত্রের চিত্রণই ঘট্টে। সে চিত্রে যা একান্ত ব্যক্তিগত, অবান্তর এবং অপ্রাসঙ্গিক তারাও ভীড় কবে আসবে। শিল্প বস্তুর (Content) বাছাই হবে না। আর যে প্রকাশ ঘটবে এই ধরনের আর্টে তাও হবে পঙ্গু, অসক্ত এবং অসম্পূর্ণ। কেন না যথাযোগ্য মানসিক দূরত্ব ব্যতীত শিল্পবস্তুর পূর্ণ রূপটুকু শিল্পীচক্ষে প্রতিভাত হয় না। যে অনুভৃতি কবির অস্তরে প্রকাশ সাধনায় তন্ময় তার পরিপূর্ণ রূপটুকু কবির অজ্ঞাত। ধীরে ধীরে কবি সে অনুভৃতিকে আপন মানসিক নৈকট্য থেকে মুক্ত করেন। কালক্রমে সে অনুভূতির নিবিড়তা কবিশ্বার্থের দ্বারা আর প্রভাবাবিষ্ট না হয়ে আপন মাহাদ্য্যে আত্মপ্রকাশ করে শিল্পলোকের বিরাট পটভূমিতে। সে শিল্পলোক কবির মানস-সত্তায় বিধৃত। সেখানে শিল্পের জন্ম হয়। তারপরে ঘটে তার বহিরঙ্গীকরণ। শিল্প সৃষ্টির এই সমগ্র ধারাটুকু শিল্পী মানসের বৈরাগ্যের দ্বারা চিহ্নিত। মহাকাল এই বৈরাগ্যের সহায়ক। কবির অনুভব কালের বিক্ষেপের ফলে সংযত হয়ে অতি নৈকট্যের হাত থেকে মুক্তি পায়। আর এই মুক্তি ঘটলে তবেই শিল্প জন্ম নেয়। তাই 'ত' কবি বললেন যে কাব্য হ'ল কবি-মানসের শাস্তাবস্থায় তাঁর অনুভূতির উদ্বর্তন বা স্মরণ্টুকু। বহির্ন্জগতের সংঘাতে যখন অনুভূতির আবর্ত মনের মধ্যে দুরপাক খেয়ে উঠল তখনই শিল্পসৃষ্টির প্রয়াস অনভিপ্রেত। কালের মধ্যবর্তিতার প্রয়োজন রয়েছে বস্তু-ঘটনা এবং শিল্প-चंचनात मर्स्या। এই वावधानपूकु मिन्नी मानस्य यथारयाना मृतस्वत मध्यात करत। এत ফलে मिन्न इय तम-निश्मानी।

এ ত' গেল শিল্পবস্তুর শিল্পে রূপায়ণের কথা। কবি-মানসিকতার সঙ্গে কাব্যবস্তুর একটা দূরত্ব থাকবে, এটাও অবিসংবাদিত সত্য। এলিয়ট এ সত্যকে স্বীকার ক'রে নিয়ে আরও একটু

এগিয়ে গেলেন। কীট্সের অনুচারী হ'য়ে তিনি বললেন যে কবি-মানসের মধ্যে শিল্পীমন এবং সাধারণ মনের দ্বিসত্তা সম্বন্ধে সন্দেহের অবকাশ নেই। যে মন সৃষ্টি করে এবং যে মন দৃঃখ পায় তারা স্বতন্ত্র। এলিয়ট কবিমনের বৈরাগ্য তত্ত্বটুকুর দূরপ্রসার ঘটিয়েছেন। কবিমনের গেরুয়া রঙের ওপর কোন রঙই রঙ ফলায় না। সে আপন রঙে রঙীন, সে আপন স্বপ্নে বিভোব। প্রকৃতপক্ষে কবির ত' আর দুটো মন নেই আর সে মনের দ্বৈত সন্তাও নেই। একই মন দুঃখ পায় আবার সেই মনই সৃষ্টি করে। এলিয়ট এই কথাই বোঝাতে চেয়েছেন যে সৃষ্টিশীল কবিমানস আপন স্বাতস্ত্র্য রক্ষা করে তার দূরভূটুকু বজায় বাখে। যখন মানুষটা দুঃখ পায় তখন তার রঙ ধরে না কবির মনে। বস্তুর ধর্ম, বাহ্যিক ধর্ম কবিমনে আরোপিত হয় না। কবি তাই অনায়াসে দুঃখ সহ্য করেন। নৈর্ব্যক্তিক অনাসক্তিতে সে দুঃখকে জয় করেন। গভীর দূরত্ব দিয়ে তাঁর আনন্দানুভূতিকে রক্ষা করেন। তাই যখন সে দুঃখ, সে আনন্দের প্রকাশ ঘটে কাব্যে াবং শিল্পে তখন দেখি তার রূপায়ণ এক অভতপূর্ব নৈর্ব্যক্তিতায় ভাষর হ'য়ে উঠেছে। এই নৈর্ব্যক্তিকতা ভারতীয় সাধনাকে উজ্জীবিত রেখেছে তার জীবন সাধনার ক্ষেত্রেও। উপনিষদের "তেন ত্যক্তেন ভূঞ্জীথা" তত্ত্ব এই ব্যক্তি স্বার্থহীন নৈর্ব্যক্তিক আনন্দাস্বাদনের তত্ত্ব। যখনই আমরা নিরাসক্ত চিত্তে প্রকৃতির নিমন্ত্রণে যাই তখন তার সৌন্দর্যের অমরাবতী মুক্তদ্বার হয় আমাদের কাছে। জীবনের অমেয় ঐশ্বর্যলাভ তখনই সম্ভব হয় যখন আমরা বৈরাগীর নির্লিপ্ততায় জীবনকে গ্রহণ করি। পরম সুন্দরও সন্ন্যাসীকেই বরমাল্য দেন। সন্ন্যাস ব্রত-ধারী শিল্পীর ব্যক্তিজীবনে যে দুঃখ, বেদনা ও আনন্দ আছে তা বিশেষকে অতিক্রম ক'রে নির্বিশেষরূপে বিশ্বমানসে প্রতিষ্ঠা পায়। কবির দুঃখ তার আনন্দ-বেদনা বিশ্বজ্বনের সম্পদ হ'য়ে ওঠে। এমনটি ঘটেছিল মহাকবি রবীন্দ্রনাথের ক্ষেত্রে। পলায়নী মনোবৃত্তি সঞ্জাত জীবনদর্শন কবির নয়। একথা তিনি আমাদের শোনালেন ঃ

> বৈরাগ্য সাধনে মুক্তি, সে আমার নয়, অসংখ্য বন্ধন মাঝে মহানন্দময় লভিব মুক্তির স্বাদ। মুক্তি, নৈবেদ্য কাব্যশ্রম্থ

বৈরাগ্যের ভেকধারী সংসার পলাতক মানুষদের দলে তিনি থে নন এটা থেমন উদান্ত কণ্ঠে তিনি ঘোষণা করলেন তেমনি আবার গৃহী সন্ন্যাসীর নিরাসক্তির তত্ত্বটুকুও প্রম নিষ্ঠার সঙ্গে আমাদের শোনালেন ঃ

যবে শান্ত নিরাসক্ত গিয়েছি তোমার নিমন্ত্রণে
ইন্দ্রের অমরাবতী সূপ্রসন্ধ সেই শুভক্ষণে
মুক্তদ্বার ; বৃভুক্ষুর লালসারে করে সে বঞ্চিত ;
তাহার মাটির পাত্রে যে অমৃত রয়েছে সঞ্চিত
নহে তাহা দীন ভিক্ষু লালায়িত লোলুপের লাগি ;
ইন্দ্রের ঐশ্বর্য নিয়ে হে ধরিত্রী, আজ তুমি জাগি
ত্যাগীরে প্রত্যাশা করি নির্লোভেরে সাঁপিতে সম্মান,
দুর্গমের পথিকেরে আতিথ্য করিতে তব দান
বৈরাগ্যের শুদ্র সিংহাসনে । জন্ত্রাদিন সেঁজুতি কাব্যগ্রন্থ

যে সব মানুষ আপনার স্বার্থবৃদ্ধিকে অতিক্রম ক'রে মহন্তর জীবনবোধ্যে প্রেরণায় জীবন সাধনা ও শিল্প সাধনা করেছেন তারা মৃত্যুঞ্জরী। মরণ সাগরপারে এই সব অমর মানুষের দল कवित नमगा। मह्यामीकद्म धेर भव मानूरवता धकिनक रामन कर्मलाक उाएनत सक्सा কীর্তিস্তম্ভ স্থাপনা করলেন অন্যদিকে আবার শিল্পলোকেও তাঁদের অক্ষয় স্বাক্ষর চিরভাস্বর হয়ে রইল। বিপর্যয় ঘটে তখনই যখন শিল্পী এই নিরাসক্তির মন্ত্রটুকু বিস্মৃত হয়। শিল্পীর মধ্যে স্বাধিকার প্রমন্ততা যখন প্রবল হয়ে ওঠে, তখন সে ব্যবহারিক জীবনের ভোগে বিভোর হয়. তখনই তার সৌন্দর্যান্ভূতি বিচ্ছিন্ন হয়ে পড়ে। সমগ্র জীবনের সঙ্গে তার যোগটুকু হারিয়ে যায়। মহাদার্শনিক প্লাতো বললেন ' শিল্পী আত্মসুখপরায়ণ হ'লে আর বিশুদ্ধ সুন্দরের অনুভব ঘটে না তার জীবনে। মানবাদ্মা পক্ষহীন হ'য়ে পড়ে এই স্বার্থবৃদ্ধির তাগিদ মেটাতে গিয়ে। সে ভগবদ সঙ্গ থেকে বঞ্চিত হয়। স্বার্থবৃদ্ধির ক্ষুদ্র প্রলোভনের মোহে পড়ে সে দেবলোকে দেবতার সামীপ্য আর লাভ করতে পারে না। বিশুদ্ধ সুন্দরের সঙ্গলাভ তার ভাগ্যে আর ঘটে ওঠে না। শিল্পী তার নির্লিপ্ততাটুকু বিসর্জন দিয়ে যখন আত্মসুখানেষণে প্রবৃত্ত হয় তখন আর শিল্পসৃষ্টি সম্ভব হয় না তার পক্ষে। তার ভিতরের শিল্পীর অপমৃত্যু ঘটে। প্রম সুন্দর চকিত আলোকে দেখা দিলেও তার শিল্পকে স্পর্শধন্য করেন না। এই দুর্যোগের সময় শিল্পী আবার তাঁকে পাবার জন্য সাধনায় বসে। উধর্বলোকে পরমসৃন্দরের উন্দেশ্যে আবার তার ধ্যানমন্ত্র উচ্চারিত হয়। তার চিত্তে আবার শুদ্ধ বৈরাগ্যের প্রতিষ্ঠা ঘটে। কেননা শিল্পী জ্ঞাগতিক সব কিছুকে অগ্রাহ্য ক'রে সেই পরমসুন্দরের সাধনায় তন্ময় হ'য়ে উঠে। এই জ্ঞাগতিক বৈরাগ্য ও পরমসূন্দরের জন্য আবেগ তন্ময়তা— এরা সুন্দরের উপাসককে চিহ্নিত করে।<sup>২</sup>

কলারসিক যখন কবির কাব্যে পাঠ করেন যে বর্ষণক্ষান্ত আকাশে রামধেনু দেখলে তাঁর হৃদয় ময়ুরের মত নেচে ওঠে তখন প্রশ্রয়ের সঙ্গে কবির এই ছেলেমানুষিকে তিনি একপাশে সরিয়ে রাখেন না কেননা সে আনন্দের বার্তাটুকু কলারসিকও আত্মন্থ করেছেন। সে আনন্দ তখন আর কবির একার নয়। তা যে কলারসিকেরও। তা যে বিশ্বজ্ঞনার। বিশ্বসংসারের সকল রসিকচিত্তে সে আনন্দের প্রতিষ্ঠা। আনন্দের প্রকারভেদ আছে, একথা স্বতঃসিদ্ধ। চা পান করে যে আনন্দ পাই, সে আনন্দ কাব্যানন্দ থেকে পৃথক। এই পার্থক্যটুকু আসে শিল্পীর বৈরাগ্য থেকে। চায়ের পেয়ালায় যখন চুমুক দিঁই তখন তৃষ্ণার্ড অধরেব সুগভীর আসন্তি থাকে তরল পানীয়ে কিন্তু রসপিপাসু যখন রসাস্বাদন করে তখন দে নিরাসক্ত। অন্যথায় সৌন্দর্য রসের আস্বাদন ঘটে না। কাব্য রসাস্বাদনের প্রথা স্বতন্ত্র। সেখানে এলিয়ট বর্ণিত স্রষ্টা মনটিকে নিয়ে যেতে হবে। অর্থাৎ যে মন দুঃখভারে ভারাক্রান্ত বা সুখে ঝলমল তাকে তার আবেগের আতিশয্যটুকু সর্বপ্রথমে পরিহার ক'রে সৃষ্টির সৃতিকাগৃহে প্রবেশ করতে হয়। নিরাসক্তির দুর্ভেদ্য প্রাকারের মধ্যে শিল্প জন্ম নেবে। আনন্দ বেদনার অনুভৃতি ঘটবে কবি মনে, কবিমানস তার দ্বারা অভিভূত হবে না। অভিভূত মানসপটে কাব্যলক্ষ্মীর আবির্ভাব ঘটে না। তাই প্রয়োজন ঘটে কবি মনে প্রশাস্ত নিরাসন্তির, এই অনাসন্তি শিল্পসৃজনের পক্ষে একান্ত প্রাসঙ্গিক। এই বৈরাগ্যটুকুকে একদিকে যেমন যথার্থ শিল্পীমনের নিত্য সহচর বলে মানি অন্যদিকে আবার সুন্দরকেও 'সুন্দর' বলে মানি তখনই যখন সে স্রষ্টার মনে প্রলোভনের

ነ Phaedrus 408,

২। ডাঃ 📭 সি পাতে প্রণীত Comparative Aesthetics, পৃঃ ৮২-৮৩ দ্রম্ভবা।

উদ্রেক করে না। এই প্রলোভনের অনুদ্রেক প্রমসৃন্দরের ধর্ম। যে ধর্ম অখণ্ড সুন্দরে সত্য তাকেই আমরা প্রত্যক্ষ করি প্রতিদিবসের অন্তহীন খণ্ড সুন্দরের মধ্যে। আজন্ম সুন্দরের সাধক রবীন্দ্রনাথ বলেন যে যথার্থ কলারসিকেরা "যে বিশিষ্টতাকে আর্টের সম্পদ বলে জানেন সে বিশিষ্টতা প্রলোভন নিরপেক্ষ উৎকর্ম। তাকে দেখতে গোলে যেমন সাধনা, তাকে পেতে গোলেও তেমনি সাধনা চাই। এই জন্যেই তার মূল্য। নিরলঙ্কার হতে তার ভয় নেই। সরলতার অভাবকে, আড়ম্বরকে সে ইতর বলে ঘৃণা করে; সুললিত বলে নিজের পরিচয় দিতে সে লজ্জাবোধ করে, সুসংগত হলেই তার গৌরব।" কবি এই বৈরাগ্যবিলাসী সুন্দরকে সুসংগত বললেন। সংগতি তার আপন "অন্তর ও বাহিরের" মধ্যে, এ সংগতি দ্রষ্টার মানসিকতার সঙ্গে সৃষ্টির আন্তর ধর্মের ঐক্য। এই সংগতির মধ্যেই বিবাগী শিল্পী মনের ধ্যানের বস্তু পরম সুন্দরের আসন পাতা।

কবি রবীন্দ্রনাথ দুঃখ পেয়েছেন। তাঁর পত্নী বিয়োগ হয়েছে। সে দুঃখ, সে বেদনা একান্ত ব্যক্তিগত, নিদারুণ মর্মান্তিক। তার আবেদন তৃতীয় জনার সমবেদনার উদ্রেক করে কিন্তু এই দুঃখের মৃতকল্প নিষ্ক্রিয়তা তাঁর চিত্তকে তেমন গভীরভাবে স্পর্শ করে না। কিন্তু কবি যখন তাঁর ব্যক্তিগত মানস আবেষ্টনীর স্বার্থতপ্ত আবেগঢ়ুকুকে কাটিয়ে উঠে প্রশান্ত নির্লিপ্ততায় সেই দুঃখের কথাটুকু আমাদের শোনান, পরিবেশন করেন তাঁর বিরহ ব্যাকুল হৃদয়ের ভাব-অনুভাবকে, তখন আমরা পরম নিষ্ঠার সঙ্গে কবির সেই একান্ত ব্যক্তিগত কাহিনীটুকু শুনি, তাঁর আনন্দ বেদনায় উদ্ধেল হ'য়ে উঠি। 'স্মরণ' কাব্যগ্রন্থখানি পড়তে ব'সে একবারও আমাদের মনে হয় না যে এ কাহিনীগুলি রবীন্দ্রনাথের একান্ত ব্যক্তিগত সুখ-দুঃখের কথা। তাঁর ম্বর্গতা পন্মীর উদ্দেশে লিখিত এই কবিতাগুলি যে আমাদের শ্রবণেন্দ্রিয়ের জন্য নয়, একথা আমাদের একবারও মনে হয় না। হাদয়ের প্রত্যম্ভ প্রদেশেও বেদনার ঢেউ এসে লাগে, এক পরম প্রশান্তিতে চিত্ত প্রসন্ন হয়ে ওঠে; সে বেদনায় আনন্দ আছে কেননা সে বেদনা ব্যক্তিনিরপেক্ষ। সে বেদনার বিক্ষয়কর সৃজনীশক্তি। সে বেদনায় বাল্মীকির কর্চ্চে প্রথম ছন্দোচ্চারণ, সে বেদনায় নিত্যকালের কাব্যের প্রতিষ্ঠা। ব্যক্তির বেদনা যখন বিশ্বস্বার্থের পটভূমিতে বিচার্য হয় তখন তা' আনন্দের উৎস হয়ে ওঠে। তাই ত' কবির ব্যক্তিগত বেদনার কাহিনীগুলি গৌড়জন-চিত্তকে শিল্পানন্দময়, কাব্যানন্দময় ক'রে তোলে। দুঃখের মধ্যে আকষ্ঠ নিমজ্জিত হ'লে আত্মস্বরূপ লুপ্ত হয়। এই আত্মবিলুপ্তির ফলে দুঃখের স্বরূপটুকুও অজ্ঞাত থেকে যায়। কবি আপনার দুঃখে আপনি দিশেহারা হ'য়ে পড়েন, যথাযোগ্য মানসিক দ্রত্নটুকুর অভাবে এই বিপর্যয় ঘটে। সম্ভান যেমন মাতৃজ্ঞঠর থেকে বিচ্ছিন্ন না হ'লে তার মায়ের রূপটুকু সে দেখে না তেমনি কবি-মানস থেকে পরিপূর্ণভাবে বিচ্ছিন্ন হয়ে তার স্বার্থের বাইরে এসে তবেই কবিচিন্তের আনন্দ বেদনা শিল্পযোগ্য হয়ে ওঠে। উদাহরণ দিই ঃ কোন প্রেমতৃষিতা নারীকে পুরুষের প্রেম নিবেদনের ব্যাপারটা একাস্তভাবেই ব্যক্তিগত ঃ কিন্তু যথাযোগ্য মানসিক দূরত্ব বা নিরাসভিটুকু যদি কবির আয়ন্ত হয় তবে সে প্রেমনিবেদনের কাহিনীও কাবা হয়ে ওঠে। সপ্তদশ শতাব্দীর ইংরেজ কবি টমাস ক্যাব্রুর কথা বলি। তিনি তাঁর এক বান্ধবীর কথা লিখেছেন যিনি কবির প্রেমপ্রার্থিনী হয়েছিলেন। কবি তাঁর অন্তবের নিরুত্তাপ বাসনাটুকু ব্যক্ত কবেছেন ; সে বাসনায় সংরক্ষণ প্রবৃত্তি বা অধিকার বিস্তারের অপপ্রয়াস নেই।

**১। यादी. १**३ ১৯৫-১७०।

নৈর্ব্যক্তিক প্রেমের আনন্দে কবিমন আপনার অনুভৃতিটুকু সে যুগের অপরিণত ভাষায় প্রকাশ করলেন। শিল্পীজনোচিত নিরাসন্তিটুকু থাকার ফলে একবারও মনে হয় না যে এ ভাষা এ যুগের নয়। এ প্রেমের কাহিনী তিনশো বছর আগেকার একজ্ঞন কবির জীবনাবসানের সঙ্গে শেষ হয়ে গেছে। একবারও মনে হয় না যে এ হ'ল ক্যাব্রুর ব্যক্তিগত কাহিনী। এ যেন বিশ্বজ্ঞননী প্রেমিক তার প্রেমিকার কানে কানে প্রেম নিবেদন করছে। স্থান কাল সেই রসলোকে অতিক্রান্ত। চিরন্তন প্রকৃষ চিরন্তন নারীর কানে কানে আজও যেন বলছে ঃ

"I 'le make your eyes morning Suns appear,
As mild, and fair;
Your brow as crystal smooth, and clear,
And your dishevell'd hayr
Shall flow like a calm Region of the Ayr.
Rich Nature's store, (Which is the poets' treasure)
I'le spend to dress
Your beauties, if your mine of pleasure
In equal thankfulness
You but unlock, so we each other bless"

পুরুষ নারীকে তার আপন মনের মাধুরী দিয়ে সাজায় নিভতে ব'সে। এ তাদের দুজনার জগৎ। এ জগতের হাসি কান্না, আনন্দ বেদনা দটি প্রাণকে ঘিরে আবর্তিত হয়। তাদের চোখে যা প্রম রমণীয় তা বাইরের লোকের চোখের স্পর্শ পেয়ে অঙ্গীল হয়ে ওঠে। তাদের সুন্দর তৃতীয় জনার কাছে অসুন্দর হয়ে ওঠে। একথা অবিসংবাদিত। কিন্তু শিল্পের জগতে সেই দুজনার জগৎ বিশ্বজনের জগতে পরিণত হয় : দুইয়ের চ্যেখে যা ছিল একান্ত আপনার ধন 'তা' যে কেমন করে বিশ্বজনার সম্পদ হ'য়ে ওঠে সে তত্ত্বটক অনির্বচনীয় হ'য়েই রইল। কবি যখন তাঁর প্রিয়তমাকে, তাঁর মানস প্রতিমাকে নানান আভরণে সাজান মহাকালের পথের ধারে বসে তখন কবি-প্রিয়ার মধ্যে নিতাকালের মানবীটির সাক্ষাৎ পাই যাকে অনাদিকাল থেকে পরুষ সাজিয়ে চলেছে তার মনের রঙ এবং রূপ দিয়ে। একথা একবারও মনে হয় না যে কবি কথিত প্রেম-আখ্যান তাঁর নিজম্ব সম্পদ। কোথাও অশ্লীলতার আভাস থাকে না তাঁর আপন প্রেমলীলা কীর্তনে। তার কারণ যা ছিল একান্ত ব্যক্তিগত তা নৈর্বাক্তিক হয়ে উঠল প্রকাশ গুণে। কাবোর প্রেমকথা শুধ ত' কবির নয়, তা যে সহূদয় হৃদয় সংবাদী সমস্ত মানবের। কবির বৈরাগ্যে তার আপন অনুভৃতি ব্যক্তি-অনির্ভর হয়ে ওঠে। শিল্পীর বৈরাগ্য বিশেষকে নির্বিশেষ করে তোলে। সে অনুভব একান্ত ব্যক্তিগত হয়েও সর্বজ্ঞনীনতার মর্যাদা পায়। রবীন্দ্রনাথ এই বৈরাগ্য-তম্বটুকুর ব্যাখ্যা করলেন ১৪ "গীতায় আছে, কর্মের বিশুদ্ধ, মুক্তরূপ হচ্ছে তার নিষ্কাম রূপ। অর্থাৎ ত্যাগের দ্বারা নয়, বৈরাগ্যের দ্বারাই কর্মের বন্ধন চলে যায়। তেমনি ভোগেরও বিশুদ্ধ রূপ আছে : সেই রূপটি পেতে গেলে বৈরাগ্য চাই। বলতে হয় "মা গৃধঃ", লোভ করো না। সৌন্দর্যভোগ মনকে জাগাবে, এইটেই তার স্বধর্ম ; তা না করে মনকে যখন সে ভোলাতে বসে তখন সে আপনার জাত খোয়ায। তখন সে হয়ে যায় নীচ। উচ্চ অঙ্গের আর্ট এই নীচতা থেকে বহু যত্ত্বে আপনাকে বাঁচাতে চায়। লোভীর ভীড় বাড়াবার জন্য সে অনেক সময়

১।Thomas Carew's *To a Lady that desired I would love her* কৰিতা। ২। যাত্ৰী, পুঃ ১১০।

কঠোরকে দ্বারের কাছে বসিয়ে রাখে, এমন কি, অনেক সময় কিছু বিশ্রী, কিছু বেসুর তার রচনার সঙ্গে মিলিয়ে দেয়। কেননা তার সাহস আছে। সে জানে, যে বিশিষ্টতা আর্টের প্রাণ, তার সঙ্গে গায়ে পড়ে 'মিষ্টি মিশোল' করবার কোন দরকার নেই। উমার হৃদয় পাবার জন্য শিবকে কন্দর্প সাজতে হয় নি।' নিষ্কাম ভোগ শিল্পীর এবং শিল্পীরসিকের। দ্রষ্টার নির্লোভ আবেগে যেমন স্থৈর্যের একান্ত প্রয়োজন তেমনি ভোক্তার মানসিকতায় দুরত্বজ্ঞনিত প্রশাস্তিচুকুরও প্রয়োজন রয়েছে। এই প্রশাস্তিচুকু সহজলভা হয় যদি আমরা শিল্পবস্তুর অনাবশ্যক আবেগ বিরহিত রূপটক যথাযথ অবলোকন করি। এ সেই বৈরাগাতত্তেরই পুনর।বৃত্তি। শিল্পী যখন দুচোখ ভরে প্রকৃতির শোভা দেখেন সেখানেও নিস্পৃহ, নিরাসক্ত মনের লীলা। প্রকৃতির শোভায় ডুবে গিয়ে আত্মবিস্মৃত হ'লে সে ভিজে মনে রূপের আলো জ্বলে না। ডব দিয়ে উঠে আসার পরে বৈরাগ্যের পাবকে মন যখন আবার অগ্নিশুদ্ধ হয়ে ওঠে, তার চারপাশে নির্লিপ্ততার দূরত্বটুকু ঘনিয়ে নেয়, তখনই সুন্দরের যথার্থ অনুভব ঘটে শিল্পী মনে। শুনরকে শিল্পী তার স্বমহিমায় প্রত্যক্ষ করেন। এই প্রত্যক্ষ করার পরে আসে সৃষ্টির পালা। তাই 'ত' শিল্পীর বৈরাগ্য বা অনাসক্ত ভোগ যুগে যুগে সমালোচক ও দার্শনিকদের কাছে এতো মর্যাদা পেলো। দার্শনিক লাইবনীজ কথিত শিল্প রস-ভোগের সর্বোত্তম পর্যায়ে ব্যক্তিরুচির যে সামান্যীকরণ ঘটে, তা সম্ভব হবে না যদি এই বৈরাগটুকুর অসম্ভাব ঘটে। ভারতীয় রসশাস্ত্রে যে সাধারণীকরণের কথা বলা হয়েছে তারও প্রাক অবস্থা এই বৈরাগ্য তম্ভুটুকু এবং এটা হল রসোপভোগেব মূল কথা। যার এই নির্লিপ্ত ভোগে অধিকার রইল তার চোখে সহজ্ঞেই কৃঁড়ি ফুল হ'য়ে ফুটে উঠল আর যার সে অধিকার রইল না, সে ফুল ফোটাতে পারল না। কুঁড়ির গায়ে অজ্ঞত্র আঘাতেও একটি দলও মেলল না মুদিত কমল কলিকা। রসিক মানুষকে এই বৈরাগ্য তত্ত্বটুকু অনুধাবন করতে হবে পরম নিষ্ঠার সঙ্গে। স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ কেমন করে এই বৈরাগ্যের তম্বটুকু বুঝেছিলেন সেই কথাটি বলে এই প্রবন্ধের শেষ করি ঃ

"এমনি করে দৈবক্রমে বৈরাগীর তত্ত্বকথাটা বুঝে নিয়েছি। যারা বিষয়ী তারা বিশ্বকে বাদ দিরে বিশেষকে খোঁকে। যারা বৈরাগী তারা পথে চলতে চলতেই বিশ্বের সঙ্গে মিলিয়ে বিশেষকে চিনে নেয়। উপরি পাওনা ছাড়া তাদের কোনো বাঁধা পাওনাই নেই। বিশ্ব-প্রকৃতি স্বয়ং যে এই লক্ষ্যইনি বৈরাগী—চলতে চলতেই তার যা কিছু পাওয়া .... বিশ্বের মধ্যে একটা দিক আছে সেটা তার স্থাবর বস্তুর অর্থাৎ বিষয়-সম্পত্তির দিক নয়; সেটা তার চলচিত্তের নিত্য-প্রকাশের দিক। সেখানে আলোছায়া সুর, সেখানে নৃত্য, গীত, বর্ণ, গন্ধ, সেখানে আলোস ইন্ধিত, সেখানে বিশ্ববাউলের একতারার ঝংকার পথের বাঁকে বাঁকে বেজে বেজে ওঠে। সেখানে সেই বৈরাগীর উত্তরীয়ের গেরুরা রঙ বাতাসে বাতাসে ঢেউ খেলিয়ে উড়ে যায়। মানুষের ভিতরকার বৈরাগীও আপুন কাবো গানে ছবিতে তারও জ্ববাব দিতে দিতে পথ চলে তেমনি তারাই, গানের নাচের রূপের রঙ্গের ক্রের ফেনা। নে রসে নেশা আছে, তবু তার মধ্যে আসক্তি নেই কোথাও।

### निद्ध श्रेट्साक्रनवाम

বন্ধ কথিত রঁলার বান্ধবীর কথা দিয়ে এই আলোচনার সূত্রপাত করি। এই ভদ্রমহিলা তাঁর ব্যক্তিগত আবেগ জীবনের সমস্যার সমাধান খুঁজে পেরেছিলেন সেক্ষপীয়রের ওথেলো নাটকের অভিনয় দেখে। নিষ্পাপ ডেসডিমোনার মর্মস্কদ পরিণতি দুরন্থ আবেগপ্রবণ ওথেলোর প্রেমোন্মন্ততা ও তজ্জনিত অশান্তিময় পরিস্থিতি— এরা হয়ত কখন কখন ব্যবহারিক জীবনে সত্য হয়। এই দুঃখজনক জীবন-নাট্যের কুশীলবেরা হয়ত ওথেলো নাটকের সার্থক অভিনয় দেখে তাঁদের আপন আপন ব্যক্তিগত সমস্যার সমাধানও কখন কখন পেয়ে যান। সে সত্য সদার্থীকৃত। তবে প্রশ্ন হ'ল এই যে নরনারী বিশেষের ব্যক্তিগত জীবনের সমস্যা সমাধানপারগতাই কী 'ওথেলো' নাটকের শিল্পমূল্য নির্ণয় ক'রবে? আধুনিক শিল্পবিচার পদ্ধতিকে গ্রীসদেশের দার্শনিক চিন্তা আজও কী আছের করে রাখবে? ওথেলো নাটকে কুশীলবদের নাট্যকুশলতায়, নাটকের ঘটনা সংস্থানে, চরিব্রচিত্রণে এবং নাটকের রসঘন পরিণতিতে আমরা মুদ্ধ এবং বিশ্বিত হ'বো, না আমরা অন্বেষণ করব কোথায় কোন্ মানুষের ব্যক্তিগত আবেগসমস্যার সমাধান করল এই নাটকের অভিনয়? নাটকের উৎকর্ষ অপকর্ষের বিচারটুকু কোন মানদশুকে আশ্রয় করবে? আমার রসতৃষ্ধা মিটলেই কী আমি তাকে সার্থক শিল্প বলব? অথবা শিল্প আমার জীবনধারণ করার কাজে লাগলেই তাকে শিল্প হিসেবে সানন্দ বীকৃতি দেব?

প্রয়োজনকে মোটামুটি দৃটি ভাগে ভাগ করা যায়। যে প্রয়োজন শিল্পীর আন্তর প্রয়োজন নর, যার উৎস কোন ব্যবহারিক জীবনবোধ, তা হ'ল বাইরের প্রয়োজন। এই প্রয়োজনের সঙ্গে শিল্পের আত্যন্তিক স্বভাবের কোন যোগ নেই। যেমন ধরা যাক্ রঁলা কথিত People's Theatre-এর কথা। সেখানে যে নাটকের অভিনয় হবে তার মধ্যে মানুবের স্বার্থের সংঘাত দেখানো চলবে না। কেননা তা মানুবে মানুবে ঐক্য প্রতিষ্ঠার বিরোধী। এখানে নাটকের ঘটনা সংস্থানকে মানব কল্যাণের একটা বিশেষ উদ্দেশ্য সাধনের জন্য ব্যবহার করা হয়েছে ই। শিল্পের প্রকৃতি নির্ণীত হচ্ছে শিল্পের আন্তর প্রয়োজনে নয়, বাইরের জগতে ঐক্য প্রতিষ্ঠার মহৎ প্রয়োজন সিদ্ধির তাগিদে। এই প্রয়োজনটুকু যত বড় যত মহৎই হোক না কেন এটি শিল্পের প্রকৃতি-বিরোধী। এই প্রয়োজনটুকু শিল্পের 'স্বরাট'প্রকৃতিকে ক্ষুপ্প করছে। শিল্প আত্মস্থাতম্ম হারিয়ে পরতন্ম বশীভূত হয়ে পড়ছে। শিল্প চারিত্র বহিন্ধীবনের প্রয়োজনে ক্ষুপ্প এবং ব্যাহত হচ্ছে। সুন্দরের প্রতিষ্ঠা শিল্পে ঘটল কি না তার বিচার হচ্ছে শিল্পের ব্যবহারগত প্রয়োজনের নিরিখে। শীতকালের সকাল বেলার কাঁচা সোনা রোদ্দরকে সুন্দর বলছি তার বর্ণসুধ্বমার জন্য নয়, তা শীত-জড়তাকে দুর করে দিয়ে শরীরকে উত্তপ্ত করে দিছে ব'লে। এ হল প্রয়োজনবাদীদের মত। সুন্দরকে এরা ব্যবহারের তাবেদার ক'রে সৌন্দর্যের প্রকৃতিকে খর্ব করলেন।

যে প্রয়োজন শিল্পের অন্তরলোকের প্রয়োজন সেই প্রয়োজনেই যথার্থ শিল্পের উৎপত্তি ঘটে: একেই শিল্পী এবং কলারসিকেরা অপ্রয়োজনের প্রয়োজন বলেছেন। শিল্পীর প্রয়োজনে

<sup>&</sup>gt;। দার্শনিক প্রবন্ন হিউম ও তীর Treatise on Human Nature প্রান্থ প্রয়োজিনবাদকে স্বীকৃতি দিলেন। তিনি তীর 'সংশয়বাদ'কে নন্দনতন্ত্বে প্রতিষ্ঠিত করেন নি, এটা লক্ষ্য করবার বিষয়।

কোন নির্দিষ্ট লক্ষ্য নেই। এই লক্ষ্য-অনির্দিষ্টতাই শিল্পীর প্রয়োজনকে ব্যবহারগত প্রয়োজন থেকে স্বতম্ব এবং পথক করেছে। শিল্পগত প্রয়োজনের কোন ধারণাও শিল্পী মানসে থাকে না। মহাদার্শনিক কাণ্টের মতে শিরের মলে এই 'অপ্রয়োজনের প্রয়োজনে'র প্রেরণা থাকে বলেই শিল্পানন্দ সর্বত্রগামী হয়<sup>2</sup>। তার আবেদন হয় সার্বিক কোন চিন্তাসিদ্ধ ভাবের (Reflective idea) সহায়তা ব্যতিরেকেই। অর্থাৎ কাণ্টের মতে শিল্পের প্রয়োজনটুকুর কোন নির্দিষ্ট রূপ নেই। এই রূপহীন প্রয়োজনটক কোন নির্দিষ্ট ভাবকে আশ্রয় করে না বলেই আমাদের কল্পনা (Imagination) এবং বোধ (Understanding) রসাম্বাদনের ক্ষেত্রে যক্ত হ'তে পারে। আমাদের সৌন্দর্যবোধের মূলে রয়েছে সুন্দর বস্তুর সঙ্গে আমাদেব জ্ঞানবৃত্তির (Cognitive faculties) সসংগতি। সুন্দর বস্তুকে সুন্দর বলি এই সমন্বয়ের এবং সংগতির জন্য। বহির্দ্ধগতের অথবা অন্তরলোকের কোন প্রয়োজন সিদ্ধ করে বলেই তাকে আমরা সুন্দর বলি না। ভারতীয় নন্দনতত্ত্বের লীলা ধাবণায় প্রয়োজন-অতিরিক্ত এই বাঞ্জনাটক রয়েছে। স্বয়ং মিধাতা যখন লীলা পরবশ হ'ন তখন বিশ্বব্দ্ধাণ্ডের বিচিত্র সৃষ্টি সম্ভব হয়। বিধাতা যখন সৃষ্টিশীল হন তখন কোন প্রয়োজন তাঁর সৃষ্টিকর্মের প্রেরণা জোগায় না। সৃষ্টি হ'ল তাঁর লীলা। লীলা ধারণায় সর্ব প্রয়োজন অস্বীকৃত। পাখী গান করে। তাকে লীলা বলব কী না সে সম্বন্ধে চিন্তার অবকাশ আছে। মিথুনকালে পুরুষ পাখীর নৃত্য-গীত অনুষ্ঠিত হয় স্ত্রী পাখীকে আকৃষ্ট করার জন্য, এ কথা পক্ষীতত্ত্ববিদেরা বলেন। এ ক্ষেত্রে নৃত্য-গীতের পিছনে ব্যবহারগত প্রয়োজন রয়েছে। এই প্রয়োজন মেটাতে গিয়ে শিল্প সৃষ্টি কখনই সম্ভব হবে না। যদি কখনও এমন দেখা যায় যে শিল্প সৃষ্টি হয়েছে কোন প্রয়োজন মেটাতে গিয়ে, তখন বৃঝতে হবে যে প্রয়োজন মেটাবার জন্য সৃষ্ট-কর্ম শিল্প হয়ে ওঠেনি : তা শিল্প হয়েছে শিল্পীর প্রকাশ গুণে। শিল্পী যদি সত্য সত্যই কোন উদ্দেশ্য প্রণোদিত হন, যে উদ্দেশ্য তাঁর শিল্পকর্মের জনক, তবে তা হ'ল রূপাভাব দূর করা অর্থাৎ রূপ সৃষ্টি করা। এই রূপ সৃষ্টির তাগিদ আসে ভিতর থেকে ; ভাববাদী দার্শনিকেরা বলবেন যে শিল্পীর এষণা হ'ল ভাবকে (Idea) তার পূর্ণ মহিমায় প্রকাশ করা। ভাব যখন জড় বস্তুর মাধ্যমে আপনাকে প্রকাশ করে তখন জড় বস্তুর জড়তার জন্য তাদের পূর্ণাঙ্গ এবং সম্যক প্রকাশ সম্ভব হয় না। শিল্পী প্রকৃতিতে ভাবের এই অসম্পূর্ণ প্রকাশ প্রত্যক্ষ করেন। তিনি প্রয়াস পান শিল্প সৃষ্টির মাধ্যমে এই ভাবকে পূর্ণতর মহিমায় প্রকাশ করতে। একে আমরা আন্তর প্রয়োজন বা অপ্রয়োজন বলেছি। শিল্পীণ্ডরু অবনীন্দ্রনাথের শিল্প ধারণায় এই আন্তর প্রয়োজন স্বীকত। এই প্রয়োজনটুক শিল্পের প্রকৃতির সঙ্গে অসঙ্গত নয়। এই প্রয়োজনের নির্বাধ স্বীকৃতি শিল্পের প্রকৃতিকে ক্ষুণ্ণ করে না। ভাববাদী দার্শনিকদের অনুসরণে অবনীন্দ্রনাথ বললেন যে শিল্পীর অন্তরে রূপাভাবই হ'ল একমাত্র প্রয়োজন যা নন্দনতত্ত্বে স্বীকৃত হতে পারে। এই প্রয়োজনটক শিল্পীর জগতে নিত্য সত্য। এই প্রয়োজন কখন মেটে না। শিল্পী যখন রূপ সৃষ্টি করেন তখন এই প্রয়োজনের সাময়িক এবং আংশিক পূর্তি হয়। শিল্পীমনে আসে ক্ষণিকের তৃপ্তি এবং পূর্ণতার আনন্দ। এই তৃপ্তি, এই আনন্দ একাস্টই ক্ষণিকের। এর পরেই আবার সেই অতুপ্তি শিল্পী মানসকে আচ্চন্ন করে। এই

<sup>&</sup>gt; 1 "In an aesthetic judgement the beautiful object is perceived as exhibiting a purposiveness without purpose, that is to say, a purposiveness without the representation of an end, without a concept of its nature." (Knox ME The Aesthetic Theories of Kant. Hegel & Schopenhauer MA on N MAIN)

অতৃপ্তিকে স্বৰ্গীয় অতৃপ্তি বা Divine discontent বলা হয়েছে। শিল্পী আবার সৃষ্টিলীলায় মেতে ওঠেন। এক রূপ থেকে আর এক রূপ সৃষ্টি হয়। কবি নিরন্তর রূপ থেকে রূপে যাওয়া আসা করেন। সকাল গড়িয়ে যায় দুপুরে, দুপুর সায়ান্ডের স্তিমিত আলোয় অবসিত হ'য়ে আসে : সন্ধ্যার নিঃশব্দ অভিসার নিশুতি নিশীথের দ্বার প্রান্তে এসে থেমে যায়: তব শিল্পীর রূপ সৃষ্টি-প্রয়াসের শেষ হয় না। তাঁর শিল্পী-মানস নিত্য অশান্ত: সে অশান্তি নতুন নতুন সৃষ্টির প্রত্যাশা সঞ্জাত। নব নব সৃষ্টির প্রেরণা আসে পূর্বতন সৃষ্টির অপূর্ণতা থেকে। তাঁর শিল্পের অপূর্ণতা তাঁর কাছে নিত্য প্রত্যক্ষ। দুঃখী মানুষ্ট কেবল জানে দুঃখের দারুণতম বেদনা কোথায় রয়েছে? তেমনি ধারা শিল্পী জ্ঞানেন তাঁর বহুবাঞ্জিত শিল্পকর্মের কোথায় ত্রটি রয়েছে. কোথায় রয়েছে অপূর্ণতা। তাই ত' ববীন্দ্রনাথের মত মহাকবিকেও আগামী যুগের কবিকে আহান ক'রে দুঃখী মানুষের মর্মবেদনাটুকু উদ্ধার করার জন্য তাঁর কাছে আবেদন জানাতে হয়। নিজসৃষ্টিতে শিল্পী যখন এই অপূর্ণতাটুকু প্রত্যক্ষ করেন তখন তাঁর চোখে সেই নিত্য সত্য চিরন্ধন রূপাভাবটুকু প্রকট হ'য়ে ওঠে। অবনীন্দ্রনাথ বললেন যে এই রূপাভাবটুকুই হ'ল সমস্ত শিল্পকর্মের জনক। যে মুহর্তে শিল্পীর জাগ্রত চেতনায় এই রূপাভাবটক অনুভত হয় তখন তাঁর অন্তরে সৃষ্টির জ্বালা আগুন ধরায়। কবি স্বর্গীয় বেদনায় কাতর হন। কবি 'অপূর্ব উদ্বেগভরে' সৃষ্টি সম্ভাবনায় জাগ্রত হয়ে ওঠেন। 'ক্ষিপ্ত ধূর্জটির মত' তখন তাঁর মানসিক অবস্থা। সার্থক সৃষ্টিতে, 'রামায়ণের রচনায়, এই অশান্তির শেষ হয়। সার্থক সৃষ্টি শিল্পীমানসে যে আনন্দের সৃষ্টি করে তা "বিমল আনন্দ": এই আনন্দ কোন প্রয়োজন সিদ্ধির আনন্দ নয় ঃ এ আনন্দ ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য সুন্দর বস্তু দর্শনের আনন্দ নয়. সবুজ ঘাস, ফুলের সৌগন্ধ, বীণার সূর, এরা ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য আনন্দ দেয় ; এই আনন্দকে দার্শনিক কাণ্টের অনুসরণে আমরা বিমল আনন্দ (Pure joy) বলব না। বর্ণ-সমন্বয়, ফুলের গঠন, সুরের সঙ্গতি এরা যে আনন্দ দেয় তা হ'ল বিমল আনন্দ। এ আনন্দ নন্দনতাত্ত্বিক : এ আনন্দই যথার্থ শিল্পকর্মজাত যে শিল্পকর্মে সুন্দরের নিতা প্রতিষ্ঠা। দার্শনিক কান্টের এই বিমল আনন্দের তত্ত্বটক হাচিসন এবং লর্ড কেমেথের নন্দনতাত্ত্বিক ধারণাকে প্রভাবিত করেছিল। এঁদের স্বনির্ভর' (Free) এবং 'পরনির্ভর' (Dependent) সুন্দরের ধারণা বহুল পরিমাণে কাণ্ট কথিত এই বিমল নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দের তত্ত্ব থেকে গৃহীত। কাণ্ট কথিত এই 'বিমল আনন্দ' শুধুমাত্র ইন্দ্রিয়জাত আনন্দ নয়। নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দ উপজাত হয় যখন বোধ (Understanding) এবং কল্পনা (Imagination) সুন্দরের রসাস্বাদনে নিয়োজিত হয়। এই বিমল আনন্দই যদি সৌন্দর্য রসাস্বাদনের লক্ষ্য হয় তবে শিল্পকর্মকে কোন প্রয়োজনের অধীন করা অসঙ্গত হবে। তাই কাণ্ট বললেন, শিল্পের প্রয়োজন হ'ল 'Zweck Omassig Keit Ohne Zweck' অর্থাৎ "অপ্রয়োজনের প্রয়োজন"।

শিল্পী মানসে যে রূপাভাব থেকে শিল্পসৃষ্টি হয় তা শিল্পীমনের নিত্য সহচর। এই অভাববোধটুকু পূর্ণ করার চেষ্টা কখন কখন বাইরের জীবনের প্রয়োজনকে উপলক্ষ্য ক'রে প্রকট হয়। আমরা যদি তখন বাইরের জীবনের এই উপলক্ষ্যটাকেই শিল্পসৃষ্টির মূল বা উৎস বলে ভূল করি তা হ'লে বিচার শ্রান্ত হবে<sup>১</sup>। কখন ধর্মভাবকে, কখন মানবপ্রেমকে, কখন জীবে

<sup>&</sup>gt; 1 "The true artist is indifferent to the materials and conditions imposed upon him He accepts any condition so long as they can be used to express his will-to-form."

<sup>[</sup>Herbert Read প্রণীত The Meaning of Art গ্রন্থের ১৯১পৃথ দ্রস্টব্য। শিল্পীর প্রকাশেচ্ছটোই বড় কথা। কী উপলক্ষ্যে প্রকাশটা ঘটল সেটা বড় কথা নয় ; এটাই হার্বাড রীড বললেন।]

দয়াকে উপলক্ষ্য ক'রে শিল্পীর শিল্প প্রেরণা উৎসারিত হ'য়ে ওঠে। দক্ষিণ ভারতের মন্দিরাভ্যন্তরেব অপূর্ব শিল্পকর্ম, গুহাগাত্রের অঙ্কন ও ভাস্কর্য শিল্পরূপ পেয়েছিল যে শিল্পীর হাতে তারা হয়ত ধর্মকে উপলক্ষ্য ক'রে এই সব শিল্পকর্ম আয়নিয়োগ করেছিল। ধর্মোম্বাদনা বা ধর্মভাব শিল্পকর্ম হ'য়ে ওঠে। সূতরাং প্রকাশটাই হ'ল শিল্পকর্ম; উপলক্ষ্যটা নয়। এই শিল্পের উৎকর্ম অপকর্ম নির্ভর করে শিল্পীর ব্যক্তিত্ব বিচ্যুতির (Desubjectification) ওপর। শিল্প বৈরাগ্যের ওপর শিল্পকর্ম নির্ভরশীল। অর্থাৎ শিল্পীর অনুরাগ, তার ভাললাগা, মন্দলাগা সবটাই যদি শিল্পকর্মে প্রতিফলিত হয় তা একান্তই একটি মানুষের রুচিকেন্দ্রিক হয়ে পড়বে। যে শিল্পবরাগ্যের কথা বলেছি তার দ্বারণ এই শিল্পকর্ম চিহ্নিত হবে। বৈরাগ্যের গুল্ল সামান্য আর্টের প্রতিষ্ঠা নিত্যকালের; তাই জন্যই ত' তার আবেদন সার্বিক হয়। শিল্পী-মানসে এই বৈরাগ্যের অভাব ঘটলে শিল্প তার সার্বিক আবেদনে ঐশ্বর্যবান হ'য়ে উঠতে পারে না। তাই ত' অবনীদ্রনাথ বললেন যে শিল্পকে সার্বিক করতে হ'লে শিল্পীর ইণ্ডিভিডুয়ালিজ্বম্কে সর্বজনীন রুচিন হাতুড়ি দিয়ে ভাঙ্গতে হবে।

শিল্পের এই নৈব্যক্তীকরণ ঘটলে তবেই শিল্প জীবনের সাময়িক প্রয়োজনকে, যাকে আমরা 'উপলক্ষা' বলেছি তাকে অনায়াসে উত্তীর্ণ হয়ে যেতে পারে। উদাহরণ হিসেবে রবীন্দ্রনাথের 'মহুয়া' কাব্যগ্রন্থের কথা বলি। এই কাব্যগ্রন্থের অধিকাংশ কবিতাই সাময়িক প্রয়োজনে লিখিত। প্রীতি এবং স্নেহভাজনদের বিবাহ উৎসব উপলক্ষ্যে অনেকগুলি কবিতা কবি লিখেছিলেন। তাদের অনেকেই রসোন্তীর্ণ হয়েছে। যারা রসোন্তীর্ণ হ'ল তারা প্রয়োজন সাধন করেছে বলে রসোত্তীর্ণ হয়নি। প্রয়োজন সাধন ত' সকলেই করল, তবে মাত্র কয়েকটি কবিতা রসোত্তীর্ণ হ'ল. এ কেমন কথা? তা হ'লে বোঝা যাচ্ছে যে প্রয়োজন সিদ্ধ করেছে বলেই রসোত্তীর্ণ কবিতাগুলি রসোত্তীর্ণ হয় নি। তারা রসোত্তীর্ণ হয়েছে শিল্পীর সার্থক প্রকাশের প্রসাদগুণে। তারা কালোত্তীর্ণ হ'ল শিল্পীর প্রকাশ মাহায়্যে। শিল্প হল প্রকাশ। অবনীন্দ্রনাথ প্রমুখ শিল্পবিদ্ মনীবীরা বললেন যে ব্যবহারিক জীবনের, বাস্তব জীবনের কোন প্রয়োজন মেটানো শিরের কাজ নয়। যদি প্রয়োজন মেটানোর জনাই কেউ শির সৃষ্টি করার কাজে প্রয়াসী হন তা হলে প্রয়োজনটা বড় হ'য়ে উঠে শিল্পকে গ্রাস করবে ; চারুকলা কারুকর্মে (crafts) পর্যবসিত হবে। তাই অবনীন্দ্রনাথের নন্দনতক্ত্ব শিল্পের প্রায়োজ্বনিক চারিত্রটুক উপেক্ষিত। আমরা বলব যে প্রয়োজন শিল্প-চেতনাকে উদ্বোধিত করতে পারে, সে প্রয়োজন সিদ্ধির কোন সজ্ঞান, নিশানা শিল্পীর শিল্পকর্মে থাকে না। ভ্যানুগণ যাঁদের দুঃখে উদ্বেলিতচিন্ত হয়ে "পট্যাটো ইটার্স" ছবিখানি আঁকলেন তাঁরা সর্বকালের দুঃধী মানুষঃ গগের সমকালীন দুঃখী মানুষদের দুঃখ-দারিদ্র্য আনন্দ-বেদনার কোন চিহ্নই রইল না তাঁর সৃষ্টিতে। ঐতিহাসিক গগের সমকালীন মানুষদেব সামাজ্ঞিক এবং অর্থনৈতিক ইতিহাস আবিদ্ধার করবেন। সে কাজ শিল্পীর নয়। শিল্পরসিক সর্বকালের নিপীড়িত মানুষের দুঃখ প্রতাক্ষ করবেন এই অনবদ্য চিত্রটিতে। এ চিত্র কোন হাদয়বান মানুষকে সমাজ সেবাকর্মে উদ্বৃদ্ধ করবে না। আর যদিও তা করে। তাহলেও তা শিল্পীর অভিপ্রেত নয়। আমাদের তন্ত্রে শিল্পকর্মকে এক গাছ থেকে পার্থীর আর এক গাছে উড়ে যাওয়ার সঙ্গে তুলনা করা হয়েছে। শিল্পী আপন রচনাপথের কোন চিহুই রাখেন না যেমন পাখী আকাশে আপন গমনপথের কোন চিত্র রেখে যায় না। প্রয়োজনের তত্ত্বটুকু শিল্পকর্মের পক্ষে অনাবশাক, অতিরিক্ত। বুলুগেরীয় ভাস্কর Daskalov

'কোরীয় ছেলেমেয়ে' (Korean Children) শীর্ষক ভাস্কর্যকর্মেয়ে এবং বুদ্ধাহত দৃঢ় প্রতিজ্ঞ বালকের চিত্র ঐকৈছেন তার ঐতিহাসিক মূল্য আমরা স্বীকার করি। আন্তর্জাতিক জনমত গঠনের জনা এই ধরনের শিল্পকর্মের মূল্য সর্বজনস্বীকৃত। জাতীয়ভাবে উদ্বৃদ্ধ কোরীয় নাগরকিদের দৃঢ় প্রতিজ্ঞার প্রতীক বৃঝি এই বালক। সাম্রাজ্যবাদশোষিত দেশের অসহায়ত্বের প্রতীক বৃঝি এই ভয়বিহুল মেয়েটি। এই সার্থক- শিল্পকর্মের রচনার সময় শিল্পীর নির্জ্ঞান মনে তাঁর জাতীয় জীবনের সমগ্র দৃঃখ-বেদনা- নৈরাশ্য এবং তা উদ্বীর্ণ হ্বার দূর্নিবার প্রতিজ্ঞা যে কাজ করেছে, একথা অনস্বীকার্য। তবু শিল্পকর্মের মধ্যে এই 'মহৎ প্রয়োজনটুকুর' ব্যঞ্জনা কোথাও নেই; কোথাও তা 'শিল্পকর্ম'কে ব্যাহত করে নি। রুমানীয় ভাস্কর Kaznovski'র একটি শিল্পকর্মের উল্লেখ করি। তাঁর 'শ্রমবীর' (Heroes of Labour) শীর্ষক ভাস্কর্যকর্মে কোথাও প্রমের ব্যবহারিক প্রয়োজনীয়তার ব্যঞ্জনা নেই। এই সার্থক শিল্পকর্মটিতে 'শ্রম' এক অনিবর্চনীয় মর্যাদা লাভ করেছে কেননা যথার্থ শিল্পীর হাতে শিল্পবস্তু (Content) রসোন্ডীর্ণ হয়েছে। এই সার্থক শিল্পসৃষ্টির জগতে প্রয়োজন নিত্য অতিক্রান্ত।

পরস্ক যাঁরা শিল্পকলাকে প্রয়োজনের দাসত্তেই শুধ আবদ্ধ ক'রে তার ওপর চরম মলা আরোপ করার চেষ্টা করলেন তাঁরাই সংখ্যাগরিষ্ঠ। এদের শিল্পকলা উত্তরকালের মানুষের কাছে শিল্পমল্যে বিকোয় নি : ঐতিহাসিক এদের ব্যর্থ সৃষ্টিকে আবিষ্কার করেছেন ; কলারসিক এই বার্থতার জন্য এদের ভ্রান্ত শিল্পদর্শনকে দায়ী করেছেন : এমনি ধারা বার্থ শিল্পীর দল হলেন রুশিয়ার 'Purpose' গোষ্ঠীর শিল্পীরা। এঁদের সম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনা ন্যস্ত হয়েছে Tamara Talbot Rice প্রণীত Russian Art শীর্ষক গ্রন্থে। 'Purpose' গোষ্ঠীর শিল্পীদের অভাদয় হয়েছিল উনিশ শতকে এবং শিল্প ইতিহাসকেন্তা বলেন যে সমকালীন সমাজে সহদয় সামাজিকের মনে শিল্পবোধ এবং শিল্পপ্রীতির উন্মেষে এরা যথেষ্ট সহায়তা করে ছিলেন। তবু উত্তরকালে সমালোচকদের বিচারে এঁর৷ নিন্দিত হলেন কেননা এঁরা শিল্পকে নীতিগত এবং ব্যবহারণত প্রয়োজনের অধীন করেছিলেন। এই শিল্পীগোষ্ঠীর মধ্যে আমরা Nesterov. Vasnetzov, Vereschagin গ্রন্থতির উল্লেখ করতে পারি ; উচ্চদরের শিল্পীর শক্তি নিয়ে আবির্ভত হয়েও Nesterov শিল্পলোকে অমর আসনের অধিকারী হলেন না কেননা তাঁর শিল্পে নীতি প্রচারের একটা উদগ্র প্রয়াস ছিল। নীতিবিদের উন্নাসিকতা শিল্পীর শিল্পবোধকে ছাপিয়ে উঠে তার সৃষ্টির শিল্পমূল্যে ন্যুনতা ঘটালো। Vereschagen উনবিংশ শতাব্দীর তৃতীয় পাদ থেকে বিংশ শতাব্দীর প্রারম্ভ পর্যন্ত অজত্র সৃষ্টি করলেন ; প্যারিসে তাঁর শিল্পশিক্ষা, ভারতবর্ষের শিল্পকলার সঙ্গে সাক্ষাৎ পরিচয় ; কিছুই কাজে এল না। 'Purpose' গোষ্ঠীর শিল্পী হিসেবে তিনি শিল্পের ব্যবহারগত প্রয়োজনটা অস্বীকার না করে শিল্পকে যুদ্ধের প্রচারের কাজে লাগালেন। দেশের আপামর জনসাধারণ তাঁর শিল্পকর্মের দারা অনুপ্রাণিত হ'ল : কিন্তু শিল্পকে প্রচারের কাজে ব্যবহার করার ফলে শিল্পের শাশ্বত মূল্যের হানি ঘটল। শিল্প তার স্বকীয় মূল্য হারিয়ে ফেলল। উত্তর যুগের মানুষের চোখে শিল্পীর প্রয়োজনটাই বড হয়ে দেখা দিল। তাই এঁরা কলারসিকের অভিনন্দনধন্য হ'লেন ন। এঁদের শিল্পে প্রকাশটা বড হয়ে উঠল না, প্রচারটাই বড় হয়ে উঠল। তাই এঁদের শিল্পকর্মে 'সৃষ্টিকর্মের', অসম্ভাব চোখে পড়ল। এঁরা 'अপूर्ववञ्च' निर्माণ करारः भारालन ना : औरा य आत्ना ज्वानातन स्म आत्ना 'अ-भूव' नरा, শিল্পজগতের ইতিহাসে মানুযের কর্মচক্রের ইতিহাসে সে আলো বার বার জ্বলেছে এবং

নিভেছে। তাই ত' ইতিহাস এঁদের শিল্পকর্মের মূল্যকে অস্বীকার করল। অবশ্য প্রয়োজনটা সব সময় যে শিল্পকর্মের হানি করে একথা বললে সত্যের অপলাপ করা হবে। প্রয়োজনটাকে অপ্রয়োজনের ভূমিকায় এবং অপ্রয়োজনকে আত্যন্তিক প্রয়োজনের ভূমিকায় দাঁড় করিয়ে দিতে পারে শিল্পীর প্রতিভা। সেই প্রতিভাটুকুর স্পর্শ পেলে প্রয়োজনের তাগিদে লেখা কবিতাও রসধন্য হয়ে ওঠে। তাই এ প্রসঙ্গে প্রতিভাব কথাটাই হল বড় কথা। শিল্পী প্রতিভাধর হলে প্রয়োজন-অপ্রয়োজনের প্রসঙ্গটা অবাস্তর এবং অতিরিক্ত হয়ে পড়ে।

### শিল্প ও আনন্দ

এ কথা সর্বজনস্বীকৃত যে শিল্প আনন্দ দেয় ; তা তার বিষয়বন্ধ যাই হোক না কেন। নিরপরাধা সীতার অগ্নিপরীক্ষা, শ্রীরামচন্দ্র কর্তৃক তাঁর নির্বাসন, শক্তিমদমন্ত দুঃশাসন কর্তৃক অসহায়া দ্রৌপদীর কেশাকর্ষণ, সপ্তমহারথী বেষ্টিত অভিমন্যুর হত্যা-কাহিনী, শ্রীকৃষ্ণ কর্তৃক নৃশংসভাবে জ্বাসন্ধ বধ, ওথেলো কর্তৃক ডেসডিমোনা হত্যা— এই সব অতি মর্মন্তুদ কাহিনী আমরা বার বার পড়ি, কল্পনায় চিত্রিত করি এই বেদনাময়- সংঘটনের দৃশ্যগুলি, অনুভব করার চেষ্টা করি অতি ব্যথিতের অনুভূতির তীব্রতায় ও গভীরতায়। আশ্চর্যের বিষয় এই যে আমরা সেই পাঠককে সহাদয় সামাজিক বলি যে, এই বিষাদময় ঘটনাগুলি থেকে রস আহরণ করে পুলকিত হয়। শিক্সবস্তু (Content) যাই হোক না কেন তা থেকে রস আহরণ করাই হ'ল রসিকের কাজ— রসিকজনার বৃত্তি। গৌড়জন যে কাব্যকথার স্রোতে স্নান পান করে আনন্দ পান না তা শিল্পপদবাচ্য নয়। অতএব একথা বলা চলে যে শিল্পের স্বরূপ লক্ষণ হ'ল আনন্দ। শিল্প শিল্পীকে আনন্দ দেয়, আবার রসিকসুজনকে তৃপ্ত করে। বহুক্ষেত্রে হয়ত দেখা যাবে (যদি তা দেখা সম্ভব হত কোন দিনও) যে শিক্সরসিক শিক্সীর থেকেও বেশী আনন্দ পেয়েছেন। আনন্দের এই পরিমাণগত পরিমাপ করার যন্ত্র মনস্তত্ত্বের ল্যাবোরেটরিতে ব্যবহার করা কোন দিন যদি সম্ভব হয় তবে হয়ত দেখা যাবে যে কোন একজন পাঠক মহাকাব্য অপেক্ষা কোন এক ক্ষুদ্রতর কবির কাব্য পড়ে অনেক বেশী আনন্দ পেয়েছেন। এই তস্ত্বটা মহাকবি এবং কবির মধ্যেই সীমাবদ্ধ থাকে না। বহু রসজ্ঞ পাঠকের কল্পনায় যে সব চিত্রকল্পের উদ্ভব হয় কোন একটি বিশেষ কবির কাব্য পাঠ করে তা হয়ত সেই কবির কল্পনায় কোন দিনও স্থান পায়নি, হয়ত তাঁর কাব্য-চিত্রণে তিনি রসিক সুজ্ঞনের মত আলো ঝলমল বর্ণবাহারের ব্যবহার করেন নি,হয়ত কবির আঁকা অশ্রুসজ্ঞল কাহিনীটি রসিকের মনে সৃষ্ট কাহিনীর মত অতটা লবণাক্ত নয়। এ কথা ত' সর্বজ্ঞনবিদিত যে কবির নিরাসক্তি তাকে ব্যবহারগত জীবনের মালিনা থেকে উধের্ব রাখে। অর্থাৎ জীবনের এবং জগতের ঘটনাগুলির মধ্যে তাঁর সম্পর্কটুকু অপেক্ষাকৃত নিরাসক্ত। এই জীবন সম্বন্ধে আসক্তি যেখানে অল্প সেখানে বেদনার গভীরতাও স্বল্প হয়ে পড়ে। সম্ভান বিয়োগ বিধুর মার ক্রন্দনে যে বুক ফাটা হাহাকার থাকে তা যখন কবির কাব্যে বর্ণিত হয় তখন সেই হাহাকারটুকুকে সর্বজ্জনবোধ্য করে তোলার জন্যে সেই 'হাহাকারের' একান্ত বাক্তিকেন্দ্রিকতাটুকুকে সম্ভবত নৈর্ব্যক্তিক ক'রে তুলে তাকে সর্বজ্ঞনগ্রাহ্য ক'রে তোলা হয়। যা ছিল একাস্ত বাক্তিগত তাকে Universal বা বিশ্বজ্ঞনীন ক'রে তোলার জন্য মায়ের কান্নার রূপান্তর ঘটে। এই বিশ্বজনীন করে তোলার মন্ত্রটুকু হ'ল প্রতিভার জ্ঞাদু। এর ছোঁয়া লাগালে তবেই চরমতম দুঃখের কাহিনীও সবার কাছে আস্বাদন যোগ্য হয়ে ওঠে; রসিক তা থেকে আনন্দ পান, সে আনন্দ অপার এবং অন্তহীন।

শিল্পানন্দবাদীরা একথা বলেছেন যে, শিল্পানন্দ হল ব্রন্ধানন্দের সহোদর। অর্থাৎ ব্রন্ধ্যান্তিতে মানুষ যে আনন্দ পায় সার্থক শিল্পসৃষ্টিতে অথবা সার্থক শিল্পকর্মের রসোপলন্ধিতে সহৃদয় সামাজিক মানুষ সেই ধরনের আনন্দই লাভ করেন। এ কথাটা খুব বৃদ্ধিগ্রাহ্য নয়। ব্রন্ধার আশ্বাদজনিত আনন্দ যে কি সে সম্বন্ধে আমাদের কোন বিধিবদ্ধ ধারণা নেই। কাজে কাজেই সেই আনন্দের সঙ্গে শিল্প থেকে আহতে আনন্দের তুলনা করা বোধ হয় সমীচীন নয়। কেন না, উপমা এবং উপমেয় এতদুভয়ের গুণাবলীর মধ্যে ঐক্য থাকা দরকার। যেমন, যখন আমরা চাঁদের সঙ্গে রমণীর মুখের তুলনা করি তখন আমরা এ বিষয়ে সম্পূর্ণ অবহিত থাকি যে রমণীর মুখ ও চাঁদের মধ্যে দুস্তর ব্যবধান থাকলেও হয়ত, শোভার দিক থেকে, সৌন্দর্যের দিক থেকে উভয়ের মধ্যে একটা মিল রয়েছে। এই সাদৃশাটুকু অবলোকন ক'রে আমরা এতদুভয়ের মধ্যে তুলনা করে থাকি। অবশ্য এই ধরনের তুলনার বিশেষ কোন আবীক্ষিকী মূল্য নেই একথা তর্কশান্ত্রবিশারদেরা শ্বীকার করেছে। সুতরাং আমরা যখন ব্রন্ধানন্দের সঙ্গে শিল্পানন্দের তুলনা করি তখন চাঁদের সঙ্গে রমণীর মুখের তুলনা করতে গেলে আমরা যতটুকু সাদৃশ্যের কথা ভাবি অন্ততঃপক্ষে সেটুকু সাদৃশ্য-সম্বন্ধ এই শিল্পানন্দ এবং ব্রন্ধালাভের আনন্দের মধ্যে খুঁজে পাওয়া সম্বন্ধ নয়। কেননা আমবা ব্রন্ধানন্দ এবং শিল্পানন্দ এই উভয়ের স্বকপের কোন কিছুই জানি না।

দার্শনিক স্পিনোজা বলেছেন ঃ All determination is negation, অর্থাৎ নির্বিশেষকে যে ভাবেই বিশেষিত করি না কেন তার ছারা আমরা নির্বিশেষের অনন্ত চরিত্রকে, তার সীমাহীন অনির্ণেয় ব্যাপ্তিকে ক্ষুণ্ণ করি। অবশ্য ব্রহ্মানন্দ নির্বিশেষ এবং শিল্পানন্দ এক ধরনের বিশেষের দ্বারা বিশেষিত। এই ধরনের স্বীকৃতি আমরা রসগঙ্গাধরে এবং সাহিত্যদর্পণে প্রত্যক্ষ করেছি। বসায়াদের সঙ্গে ব্রহ্মায়াদের পার্থক্য নির্দেশ করতে গিয়ে বলা হ'ল যে ব্রহ্মায়াদ নির্বিকল্প, বাহ্য ও আন্তর সমস্ত বিষয়ের সংসর্গবিরহিত ; কিন্তু শিল্পানন্দ সবিকল্প ঃ আন্তর রতি প্রভৃতি স্থায়ী এবং বাহ্য বিভাদির দ্বারা সংস্পৃষ্ট। "যোহয়ং ভোগো বিষয়—সংবাদাদ্ ব্রহ্মাস্বাদ-সবিধবর্তীতূচ্যতে"।৷— রসগঙ্গাধর, ১ম আসন। 'তুঃ ব্রহ্বাস্থাদসহোদর'— সাহিত্যদর্পণ, ৩২। আবার যদি আমরা রম্যতা গুণের দ্বারা ব্রন্দোর স্বরূপ নির্ণয়ের চেষ্টা করি তাহলে রম্যতা বিরোধী যে গুণ বা দোষ তা ব্রন্ধের পক্ষে অগ্রাহ্য হয়ে যাবে। অতএব ব্রহ্ম সীমাবদ্ধ হয়ে পড়বে। সুতরাং শিক্সানন্দের প্রসাদগুণে যে রম্যতাটুকু সর্বাগ্রে গণ্য, সেই রম্যতা আমরা ব্রন্ধে আরোপ করতে পারি না। রসশান্ত্রে আমরা এই প্রজাশক্তিকে বর্ণনা প্রসঙ্গে বলেছিঃ রসং হোবায়ং লব্ধাহনশী ভবতি। ব্রহ্মকে রস স্বরূপ আখ্যা দিলে রস অতিরিক্ত যে গুণ, আনন্দ-বিরোধী যে স্বভাব মানুষের মধ্যে রযেছে সেই স্বভাবকে ব্রন্ধের পক্ষে অগ্রহণীয় বা অগ্রাহ্য বলা হবে। কিন্তু ব্রহ্ম তো সর্ববদ্দী। যে ব্রহ্মসন্তা রসম্বরূপ সেই রস ত' আনন্দের ত্যাগে নেই। সেই রস যদি শুধুমাত্র আনন্দ দ্যোতনা করে তাহলে আনন্দ-বিরোধী প্রবৃত্তি বা অনুভূতি কোনটাই ব্রহ্মের স্বক্তপ লক্ষণের মধ্যে স্থান পাবে না। যিনি রসস্বরূপ তিনি তো নিরানন্দ হতে পারেন না। তা যদি না হয় তাহলে শিল্পের আনন্দের মধ্যে যে একটা গভীর মানবিক দুঃখ এবং বেদনাকে আমরা প্রত্যক্ষ করছি সেই সুগভীর মানবিক দুঃখের, দুঃখ-মানসিকতার স্থান তো ব্রন্ধে নেই। ইংরেজ কবি যখন বলেন ঃ "I fall upon the thorns of life, I bleed"— - তখন সেই পরম দুঃখ চেতনার কথা বলতে গিয়ে যেভাবে শ্রোতা বা পাঠকের আয় চৈতন্য উদ্বাসিত হয়ে ওঠে তার স্থান কি এই প্রাসন্তা বা ব্রন্মের মধ্যে থাকে না ? যদি থাকে, তাহলে ব্রহ্ম রসম্বরূপ নন। তীব মধ্যে, তীর সন্তার মধ্যে সুখ এবং দুঃখ সমন্বিত।

অতএব দেখা যাছে, গভীর সুখের অনুভূতি ও মর্মবেদনার বাপ্তনা শিল্পের উপজীব্য

হ'লেও রসস্বরূপ ব্রহ্মের মধ্যে তার স্থান হওয়া শক্ত। অবশ্য আমাদের এই বক্তব্য তখনই সত্য হবে, যদি আমরা একথা মেনে নেই যে ব্রহ্ম হল রসস্বরূপ।

এই রস এবং আনন্দ সমার্থক। শান্ত্রকার বলেন যে, আনন্দ থেকেই সৃষ্টির উদ্ভব হয়েছে। আর এই আনন্দ থেকেই নাকি শিল্পীও তাঁর শিল্প সৃষ্টি করেন। যাকে Ecstasy বা Inspiration বলি তার মধ্যে অবশ্য আনন্দই আছে এ কথা বললে বোধ হয় ঠিক বলা হবে না। যদি বলা হয় Ecstasy বা Inspiration আনন্দকে কেন্দ্র ক'রে আবর্তিত হয় তাহলে আমরা বলব, তা মনস্তান্থিক সত্য-বিরোধী। বিশ্বের প্রথম শ্লোক উচ্চারণকালে মহাকবি বান্মীকির মনের যে বেদনাবিদ্ধ রূপের চিত্রটি পাই, যে অপার কারুণ্যের মানসচিত্রটুকু আমাদের কাছে উদ্ঘাটিত হয়ে ওঠে. মহাকবির সেই আর্তি, প্রথম শ্লোক রচনাকালে তার করুণাময় অপার বেদনা—এর মধ্যে আপাতঃপৃষ্টিতে আনন্দের অবস্থান ঘটে না। সেদিন গভীর দুঃখ, গভীর অনুভৃতি কবির হৃদয়ের তলদেশ পর্যন্ত স্পর্শ করেছিল; তবেই মহাকাব্যের সৃষ্টি সম্ভব হয়েছিল।

অতএব বলা চলে যে দুঃখ থেকে দুঃখের গভীরতম অনুভৃতি থেকেও সৃষ্টি সম্ভব। তা যদি হয়, তাহলে ব্রহ্মানন্দের সঙ্গে শিক্সানন্দের রম্যতা গুণের মধ্য দিয়ে যে সাদৃশ্যটুকু আবিষ্কার করার চেষ্টা করেছিলাম তা বার্থ হতে বাধ্য। কেন না শিল্পের উৎসভূমি যদি শুধুমাত্র আনন্দ না হয়, যদি গভীরতম দুঃখ থেকেও শিল্পের উদ্ভব সম্ভব হয়, তাহ'লে শিল্পানন্দ এবং ব্রহ্মানন্দ এতদুভরের সাদৃশ্য বা সাযুজ্য কল্পনা করা অসমীচীন। অবশ্য গভীরতম দুঃখ এবং গভীরতম বেদনার স্বাঙ্গীকরণ তত্ত্বকে গ্রহণ ক'রে নিলে এই বিরোধের নিরসন হবে। এখন আমরা মনস্তাত্ত্বিক দৃষ্টিকোণ থেকে আনন্দ এবং শিল্পের সহজ সম্বন্ধটুকু বিশ্লেষণ করবার চেষ্টা করতে পারি। মানুষের অভিজ্ঞতায় এই সত্যাটি কালক্রমে উদ্ঘাটিত হয়ে উঠেছে যে শিল্প সৃষ্টির ফলে অথবা সার্থক রূপকে অবলোকন করার কালে আমাদের মনে এক ধরনের সুখানুভৃতি ঘটে। এই সুখানুভূতি হ'ল আদিম মানুষের শিক্সানুভূতির ফলশ্রুতি। মনস্তান্ত্বিক অনুষঙ্গ হিসেবে এই সুখবোধ মানুষের শিল্পবোধের সঙ্গে যুক্ত হয়ে গিয়েছিল সেই আদিম কাল থেকে। যারা ছিল সহোদর, কোন একটি সাধারণ কারণের কার্য মাত্র, তারা কালক্রমে উপায় এবং উপেয় রূপে গণ্য হল। হয়তো সার্থক রূপ সৃষ্টি (Significant form) ক'রলে আমরা যাকে শিল্প বলি তা সম্ভব হ'ত এবং এই সার্থক রূপ সৃষ্টির ফলেই এক ধরনের সুখানুভৃতি শিল্পীর মধ্যে, শিল্পরসিকের মধ্যে জন্ম নেয়। শিল্প এবং এই সুখানুভূতি দিনরাত্রির মতই একই কারণের কার্য। সার্থক রূপসৃষ্টি হয় ত` এই উভয়ের কারক ; যেমন আহ্নিকগতি দিনরাত্রির কারণ। কল্পনায় আমরা কাব্য, নাটক, সাহিত্যে রাত্রিকে দিনের জননী বলে আখ্যাত করেছিঃ

> "দিনান্তের মুখ চুম্বি রাত্রি ধীরে কয় আমি মৃত্যু তোর মাতা, নাহি মোরে ভয়।"

রাত্রিকে দিনের উৎসভূমি বলে কল্পনা ক'রলে যে ভূল হয়, ঠিক সেই ধরনের প্রান্তি ঘটে যদি আমরা আনন্দকে শিল্পের উৎসভূমি বলে গণ্য করি। যে কথা বলছিলাম, আদিম মানুষের মননের ব্যাপারে শিল্প এবং শিল্পানুভূত-রূপ দুটি কার্যকে আমরা যদি পৃথকভাবে তাদের আদিম মানসিক পরিপ্রেক্ষিতে বিচার করি তবে বলব যে তাদের উপায় এবং উপেয় রূপে কল্পনা করা একান্ত স্বাভাবিকই হয়েছিল। অনেকে আবার আনন্দকে শিল্পের স্বরূপ লক্ষণ

বলবেন। কিন্তু আমরা বলব যে, শিল্পকৃতি এবং সুখানুভূতি— এদের পারম্পর্য আকস্মিক ঘটনা মাত্র। সুখানুভূতির সঙ্গে শিল্পানুভূতির কোন ঐকান্তিক যোগ বা সম্পর্ক ছিল না।

এই প্রসঙ্গে সবচেয়ে বড় কথা এই যে, সৃষ্টি কখনও পূর্ণতা থেকে উদ্বৃত হয় না। এক ধরনের অভাব— তা সে যে চরিত্রেরই হোক না কেন সেই অভাবকে বিরাজ ক'রতে হবে সকল সৃষ্টির মূলে। সৃষ্টিকে যদি পূর্ণতা বলি তা'হলে এক ধরনের অপূর্ণতাকে আমাদের কল্পনা করতে হয়। আনন্দ যদি পূর্ণতার অভিব্যক্তি হয় তা হলে তা শিল্প সৃষ্টির উৎসভূমি হতে পারে না। হেগেলীয় Absolute যখন সৃষ্টি থেকে বিচ্যুত হন তখন তার যে রূপ পাই. সেই রূপের চেয়ে সমৃদ্ধতর রূপ আমরা দেখছি হেগেলীয় সেই Absolute-এর ধারণার মধ্যে—যা সৃষ্টির সঙ্গে আত্মিক সম্বন্ধ যুক্ত। হেগেল এই দ্বিতীয় Absolute-কে 'Richer Absolute' আখ্যা দিয়েছেন। তাহলে সৃষ্টির সঙ্গে সম্বন্ধ বিযুক্ত যে পরাসন্তা তার মধ্যে নিশ্চরই কোন অপূর্ণতা ছিল এবং তার মধ্যেকার অপূর্ণতা সৃষ্টির সঙ্গে সম্বন্ধ যুক্ত Absolute (Richer Absolute)-এর মধ্যে নেই: হেগেল একথা স্বীকার করেছেন। তার চার খণ্ডে বিভক্ত Philosophy of fine arts গ্রন্থে যে শিল্পতত্ত্বের বিষয়গুলির অবতারণা করেছেন, তার মধ্যে এই সত্যটি প্রতিষ্ঠা পেয়েছে যে, সৃষ্টি বিমুক্ত পরাশক্তি বা Absolute সৃষ্টি সমৃদ্ধ পরাশক্তির চেয়ে দীনতর। অতএব বলা চলে যে সৃষ্টির উৎসভূমি, তথা শিল্পের উৎসভূমি হল আমাদের অপূর্ণতা বোধ। রবীন্দ্রনাথ এই অপূর্ণতাটুকু প্রত্যক্ষ করেছিলেন মহাকবি বাল্মীকির মধ্যে। তাঁর কথায় বলি ঃ

কি মহৎ ক্ষুধার আবেশ পীড়ন করিছে তারে ; কি তাহার দুরন্ত প্রার্থনা!

সৃষ্টির পশ্চাদ্পটে এই মহৎ কুধা যখনই প্রাণবস্ত হয়ে ওঠে, বেগবান হয়ে ওঠে তখনই মহতী সৃষ্টি সম্ভব হয়। আনন্দ সাগরে ভাসমান অবস্থায় নির্বিকল্প সমাধির পূর্ণতা আস্বাদ ক'রে কোন শিল্পীর পক্ষেই শিল্প সৃষ্টি করা সম্ভব নয়। তাই বলছিলাম যে শিল্পানন্দ ও ব্রহ্মানন্দ-- এ দুয়ের তুলনা শুধু অমূলকই নয়, সম্পূর্ণ রূপে ভিত্তিহীন এবং অযৌক্তিক। অবশ্য এই বিচারটুকু হ'ল Empirical অর্থাৎ সাধারণ অভিজ্ঞতা-সম্পৃক্ত বিচারবৃদ্ধি-প্রসৃত।

মনস্তাত্ত্বিক দৃষ্টিকোণ থেকে বিচার ক'রে আমরা এ কথা বলতে পারি যে, সুখানুভৃতি হ'ল শিল্পকৃতির অনুষঙ্গ মাত্র। যার মূলে ছিল কেবলমাত্র সদর্থক (Positive) মনস্তাত্ত্বিক অন্তিমাত্র তাকে আমরা কালক্রমে পরতাত্ত্বিক মূল্য আরোপ করেছি। সুখানুভৃতির সঙ্গে শিল্পকর্মের যোগ, শিল্প সৃষ্টির যোগ ছিল একান্তভাবে মনস্তাত্ত্বিক । শিল্পের স্বরূপ ব্যাখ্যা ক'রতে গিয়ে আমরা এই মনস্তাত্ত্বিক পরাতাত্ত্বিক মর্যাদায় ভৃষিত করে শিল্পে আনন্দবাদ তত্ত্বের অবতারণা করেছি। কিন্তু শিল্প আত্যন্তিক ভাবে আনন্দবুক্তও নয়, আনন্দবাদ শিল্পের লক্ষ্যও নয়। আনন্দকে উপায় বলে কল্পনা করি তাহলে তা আন্ত কল্পনার নিদর্শন হিসাবে গণ্য হবে। যা ছিল একান্ত ভাবে মনস্তাত্ত্বিক তাকে পরাতাত্ত্বিক মর্যাদা দিতে গিয়ে আমরা যে উপমাকে আশ্রয় করেছি তা সত্যের দিশারী হয় নি। পরত্ত্ব ব্যক্তিগত সুখানুভৃতিকে শিল্পের উৎসভূমি ব'লে প্রচার ক'রে আমবা শিল্পে যথেচ্ছাচাবের সুযোগ ক'রে দিয়েছি। আনন্দ যদি শিল্পের স্বরূপ লক্ষণ হয় তা হলে শিল্পের চরিত্র ক্ষুপ্প হয়। কেননা, শিল্পেব সার্বভৌম ধর্ম এই তত্ত্বে ব্যাহত হয়; তাই আনন্দকে বা সুখানুভৃতিকে শিল্পের

স্বরূপ লক্ষণ বলা সমীচীন নয়। অথচ রসবাদীরা শিল্প এবং আনন্দকে সমার্থক বলে গ্রহণ করেছেন। এখানেই ভ্রান্তির অবকাশ রয়ে গেছে। শিল্প বলতে আমরা যদি শিল্প সৃষ্টির প্রকরণকে (Methodology) বৃঝি তাহলে সেই পদ্ধতিকে শিল্পানন্দের সমার্থক বলা ভুল হবে। আর যদি আমরা শিল্প বলতে এই প্রক্রিয়ার ফলশ্রুতিকে বুঝি তাহলে তাকে আনন্দের সঙ্গে সমীকরণ করা বোধ হয় উচিত হবে না। অতএব শিল্প এবং আনন্দ এতদুভয়ের সমীকরণ তত্ত্ব আমাদের কাছে গ্রাহ্য বলে মনে হয় না। এই দৃষ্টিকোণ থেকে বিচার করলে আনন্দবাদের বুদ্ধিগ্রাহ্যতা সম্বন্ধে গভীর সংশয় বোদ্ধা, পাঠক এবং সমালোচকের মনে উদিত হয়। এর নিরসন শিল্পশাস্ত্রের উক্তি উদ্ধার ক'রে করা সম্ভব নয়। এর জন্য প্রয়োজন একনিষ্ঠ মনন ও বিশ্লেষণ। আধুনিক Semantics-এর আলোকে এই দুরুহ প্রশ্নটির বিচার এবং সুমাধান করার চেষ্টা করলে আমরা বোধ হয় সাধারণ ভ্রান্তি নিরসন করে সতালাভের পথে এগিয়ে যেতে পারব। অবশ্য একথা অনস্বীকার্য যে প্রাচীন আলংকারিকেরা ব্রহ্মানন্দ ও শিল্পানন্দের বিশ্লেষণ বহুক্ষেত্রেই ব্যুৎপত্তিগত অর্থ থেকে শুরু করেছিলেন। যেমন তাঁরা বললেন, রুসের শেষ প্রমাণ তার আস্বাদনে। ব্রহ্ম আস্বাদন নিরপেক্ষ। ভট্টনায়ক বললেন যে ভাবকত্ব ব্যাপারের ফলে রস ভাবিত হয় এবং তৎপরবর্তী ভোজকত্ব ব্যাপারের ফলে সেই ভাবিত রসের ভোগ হয়। তিনি রসের ভাবনা এবং রসের ভোগকে স্বতম্ব্র ক'রে দেখেছিলেন। আচার্য অভিনবণ্ডপ্ত বললেন যে ভোজকত্ব বা ভোগীকরণ ব্যাপারটাই অবাস্তর। রস ভাবিত হওয়া মানেই রস প্রতীত হওয়া। প্রতীতিহীন রসের অস্তিত্ব নেই। রসের প্রতীতিটুকু রসতত্ত্বের পক্ষে অপরিহার্য ঃ

সর্বপক্ষেষ্ চ প্রতীতির পরিহার্য্যা রসস্য।

অপ্রতীতং হি পিশাচবদ ব্যবহার্য্যং--- লোচনটীকা, 2 ।৪

ভোগ এই প্রতীতি থেকে স্বতম্ব্র কিছু নয়। ব্রহ্ম যদি আম্বাদন নিরপেক্ষ হয় আর রস যদি আম্বাদন আশ্রিত হয় তবে ব্রক্ষের জ্ঞাতানিরপেক্ষতা ও রসের আম্বাদন সাপেক্ষতা উভয়ের সমীকরণের পথে বড় বাধা। এই বাধাটির কথা ইন্ধিতে হ্রস্থ ভাবে বলা হ'লেও আজ নতুন ক'রে এগুলিকে বিচার বিশ্লেষণ করতে হবে। সমীকরণ তত্ত্বকে, সাযুজ্যতত্ত্ব থা সামীপ্যতত্ত্বকে বৃদ্ধির আলোয় আবার নতুন ক'রে উদ্ভাসিত ক'রে ব্রহ্মানন্দ এবং শিল্পানন্দের স্বরূপটুকু বৃথতে হবে।

## শিল্প ও কল্পনা

কল্পনা স্বজ্ঞাবাদ (প্রতিভানবাদ), কল্পনাবাদ, নির্মিতি বাদ প্রভৃতি তত্ত্বে কী প্রকরণে কাজ করে তা প্রণিধানযোগ্য। প্রতিভানবাদ কল্পনা প্রভৃতির বিধিকে সৃক্ষ্মভাব অনুসরণ করে এবং সেই বিধিটিকে অতিক্রম করে যায়। তাই নন্দনতথাবদ ক্রোচে স্বজ্ঞার সংজ্ঞা দিতে গিয়ে বললেন যে প্রতিভান হ'ল যা ঘটছে এবং যা ঘটতে পারত এ দুয়ের মিশ্রিত রূপকে দেখা অর্থাৎ প্রতিভানের কল্পনা হল নিয়ন্ত্রিত কল্পনা, অবাধ কল্পনা নয়। কল্পনাবাদের এই কল্পনা প্রকৃতির নির্দেশ এবং নিয়ন্ত্রণকে পুরোপুরিভাবে উত্তীর্ণ হ'য়ে গেছে ; কল্পনাবাদের কল্পনা হ'ল সীমাহীন নভে অবাধ বিচরণ। সেই কল্পনার ক্ষেত্রে বিধিনিষেধ নেই, যা কিছু অসম্ভব তাও সম্ভাব্যতার সীমানায় ধরা দেয়। সংক্ষেপে বলা চলে, প্রতিভানবাদের যে কল্পনা সুনির্দিষ্ট ইন্দ্রিয়োপান্তিক নিষেধের দ্বারা কিয়ৎপরিমাণে নিয়ন্ত্রিত সেই কল্পনাই অবাধ পক্ষ সঞ্চালনে শিল্পলোকের আকাশকে মুখরিত করে তোলে। এর ফলে যে বস্তু, এবং যে রূপের সৃষ্টি হয় তার জ্যোড়া বড় একটা মেলে না ; তাই ত' শিল্পীর এই কল্পানাশ্রিত সৃষ্টিশক্তিকে প্রতিভা বলা হয়েছে। শাস্ত্রকারেরা এই প্রতিভার নামকরণ করলেন ঃ 'অপূর্ববস্তুনির্মাণক্ষমাপ্রজ্ঞা'; একথা বলা চলে, শিরে যে রূপের উদ্ভব হয় সে রূপ নির্মিতির প্রসাদগুণে প্রসন্ন। নির্মিতিবাদীরা এই অপূর্ব বস্তুর নির্মাণক্রিয়াকে 'শিল্প' আখা দিয়েছেন। এই শিল্পের অনুরূপ বা প্রতিরূপ আর কোথাও কেউ কখনও দেখে নি। এর নির্মিতি হ'ল অনন্য সাধারণ নির্মিতি। এই সৃষ্টি থেকে যে সৌন্দর্য-দ্যুতি বিচ্ছুরিত হয় তা অদৃষ্টপূর্ব। এই জ্যোতির ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে মহাকবি ওয়ার্ডস্বার্থ বললেন ঃ "The light that never was on sea or land'- জল স্থলে অন্তরীক্ষে কোথাও এই শিল্পসৃষ্টির তুল্য-মর্যাদাসম্পন্ন বস্তুর দেখা পাওয়া যায় না; তাই ত' শিল্প হল অনন্যপরতন্ত্রা'। দার্শনিক বোসাংকের ভাষায় uniquely individual!

শিল্পের এই একান্তিক বৈশিষ্ট্য জাত হয় শিল্পীর কল্পনা (থকে; সেই কল্পনা (একদল সমালোচকের মতে) জীবন ও জগতের দারা একই ভাবে নিয়ন্ত্রিত হয়। একথা বা এই তত্ত্ব এ যুগে দার্শনিক ও মনস্তান্ত্রিকেরা স্বীকার্য সত্য হিসেবে গ্রহণ করেননি। একদল পশুত রয়েছে। যাঁদের কাছে তথাকখিত প্রাকৃত বস্তু 'জগৎ' মানুষের মনন ও কল্পনার দ্বারা সৃষ্ট হয় অর্থাৎ যে যুগকে আমি ভালবাসি, আমি যে সুর্যান্তের দিকে অবাক হ'য়ে তাকিয়ে থাকি, যে সব উর্মিসালার গতিছেল আমাকে মুগ্ধ করে; এ সবই হ'ল আমার সৃষ্টি।

তাই ত' মহাকবি রবীন্দ্রনাথ তাঁর একটি কবিতায় এই সত্যটিকে কাব্যসত্যের মর্যাদা দিয়ে বললেন যে মানুষের চোখ খোলার সঙ্গে সঙ্গেই আকাশে আলো ফুটে ওঠে। গোলাপের দিকে চেয়ে মানুষ তাকে সুন্দর বললে তবেই সে সুন্দর হয়ে ওঠে। এই যে 'আমি' তত্ত্ব, এ তত্ত্বও কল্পনা তত্ত্বের অনুসারী। আমার কল্পনায় যদি বিশ্বরূপ সৃষ্টি করে, পরিদৃশ্যমান জগতটা যাদ আমার কল্পনার দ্বারা বিসৃষ্ট হয়ে থাকে তবে নির্মিতিবাদ, কল্পনাবাদ, প্রতিভানবাদ বা অনুকৃতিবাদ প্রমুখ যে তত্ত্বের কথাই বলি না কেন প্রান্তিক বিশ্লেষণে দেখা যাবে যে এদের সকলের মধ্যে কল্পনাই ক্রিয়াশীল। বস্তুজগতের সৃষ্টি যেভাবে হয়, যে প্রকরণে সেটা ঘটে

তার সঙ্গে শিল্পজগতের সৃষ্টির মৌল প্রভেদটা খুব বেশী বড় হয়ে দেখা দেবে না। কেননা বহির্জগত এবং জীবন— এরাও ত' এক অর্থে কল্পনা থেকে উপজাত হয় ; আর তা হয় বলেই বোধহয় ভোজদেবের মত মনীষী ও রসিক সমালোচক শিল্পসত্য ও জীবনসত্যকে সমার্থক বলেছিলেন। তা যদি হয় তবে শিল্প ও জীবনের মধ্যে বিভেদক বা Differentia-টুকুকে আবিষ্কারের দায়িত্ব শিল্পীর উপর ন্যস্ত হ'য়ে পড়ে। যদি শিল্প ও জীবনের ক্ষেত্রে কল্পনা একইভাবে কাজ ক'রে থাকে তবে স্বভাবতঃ এ প্রশ্ন উঠবে যে জীবনকে কী কল্পনা বলা চলে? আপাতঃদৃষ্টিতে জীবন ও কল্পনাকে ভিন্ন প্রকোষ্ঠের বাসিন্দা বলে মনে হ'লেও প্রান্তিক বিশ্লেষণে দেখা যাবে যে আমাদের দৈনন্দিন জীবনে বিশ্বাস ও কল্পনাব মুখ্য ভূমিকা রয়েছে। Bechterev, Pavlov, Watson প্রমুখ ব্যবহারবাদী মনস্তান্ত্রিকেরা মানুষের ব্যবহারের ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে উদ্দীপক-প্রত্যুক্তর (Stimulus-Response) তত্ত্বের প্রয়োগ করেছেন। ওঁদের তত্ত্বে চিম্বা হ'ল এক ধরনের 'সুপ্ত দৈহিক ক্রিয়া' ; উদাহরণ দিই ঃ বসবার ঘরের টেবিলটা পুবসুখো ना রেখে দক্ষিণমুখো রাখলে কেমন হয়? এই চিম্বাটা মনে আসার সঙ্গে সঙ্গে মনে মনে টেবিলটাকে দক্ষিণমুখো বসিয়ে বুঝতে পারা গেল যে টেবিলটা জানলার পটির উপর উপচে পড়বে ঐভাবে টেবিলটা বসালে। অমনি সে পরিকল্পনা পরিত্যক্ত হল; মনস্তান্ত্বিক ব্যবহারবাদীরা অবশ্য চিম্তার প্রচ্ছন্ন কার্যরূপটিকে প্রকট করার জন্য এই ধরনের উদাহরণ ব্যবহার করেছেন। আমরা বলব যে ব্যবহারবাদীরা প্রচন্তন্ন ব্যবহার তত্ত্বটুকুকে প্রাধান্য দিতে গিয়ে কল্পনাকেই প্রাধান্য দিয়েছেন। জীবনে যত পরিকল্পনা আমরা রচনা করেছি তা সবই ত' কল্পনার গর্ভজাত। কখন কখন কল্পনায় রচিত পরিকল্পনা মিথ্যা হয়ে যায়। যখন কল্পনা বাস্তবতার সঙ্গে সম্ভাব্যতার সেতুটুকু রচনা ক'রে চলতে পারে না তখনই মনে হয় কল্পনা হ'ল অলীক কল্পনা। কল্পনার সঙ্গে অলীক কল্পনার পার্থক্য হ'ল, অলীক কল্পনা সাধ্যকে সিদ্ধ করতে পারে না। অলীক কল্পনা তার শক্তিকে অনেকগুণ বাড়িয়ে বা কমিয়ে দেখে, প্রতিক্রিয়াশীল পরিবেশকে তার যথার্থ গুরুত্বটুকু দেয় না। তার ফলে সম্ভাব্য সত্যটুকু আর বাস্তবায়িত হ'য়ে ওঠে না। যখন কল্পনা-কল্পিত পরিণতিটুকু বাস্তবের কাঠামোর মধ্যে সত্য হয়ে ওঠে তখন বলি পরিকল্পনা (কল্পনা) বাস্তবানুগ হয়েছে ; আর যখন তা হয় না তখন কল্পনাকে অলীক কল্পনা বলি। অলীক কল্পনার স্থান শিল্পেও নেই। যা অসঙ্গত তা যদি অলীক হয় (এই প্রসঙ্গে অলীক ও অসঙ্গত সমার্থক) তবে তা জীবনে যেমন অগ্রাহ্য, শিল্পেও তেমনি অপাংক্তেয়। এই সঙ্গতিই হ'ল শিল্পের প্রাণ , এ সঙ্গতি হ'ল আত্ম-সঙ্গতি ঃ Coherence in its different parts ; কল্পনা এই সঙ্গতিকে বয়ন করে ; এই সমন্বয়কে বিবতিত করে। জীবনের পরিসরে আমাদের কল্পনা একদিকে যেমন কল্পিত অবস্থা বা পরিণতির মধ্যে আয়সঙ্গতিটুকুকে রক্ষা করবে ঠিক তেমনি করে জীবনের সঙ্গে, জগতের ঘটনা ও অবস্থার সঙ্গে সঙ্গতি রেখে চলতে হবে। যেমন সৈন্যাধ্যক্ষ যখন তার ঘরে টাঙানো যুদ্ধক্ষেত্রের প্রকাণ্ড ম্যাপটার ওপর 'পিন' সরিয়ে সরিয়ে কাল্পনিক সৈন্য পরিচালনা ক'রে যুদ্ধের বিভিন্ন ধরনের পরিণতি কল্পনায় দেখার চেষ্টা করেন, আমরাও তেমনি জীবনযুদ্ধে একই সমস্যার বিভিন্ন ধরনের সমাধান কল্পনা ক'রে আমাদের গ্রহণযোগ্য পর্থটুকু বেছে নিই। অতএব দেখা যাচ্ছে যে জীবনই বলি আর শিল্পই বলি, কল্পনাকে বাদ দিয়ে জীবন এবং শিল্প এরা উভয়েই পঙ্গু হ'য়ে পড়বে। কল্পনা হ'ল গতির উৎস ; আমাদের জীবনের চলমানতাটুকু হ'ল এই কল্পনারই দান। এই কল্পনাই জাপানী ছবির

SEIDO বা প্রাণময়তাটুকু সৃষ্টি করেছে। জাপানী শিল্পীর আঁকা 'সমুদ্রের ঢেউ ভেঙ্গে পড়া' ছবির সামনে দাঁড়াতে ভয় করে ; মনে হয়, এই বুঝি সমুদ্রের ঢেউ আমার গায়ের ওপর ভেঙ্গে পড়বে। জলে জলময় হ'য়ে উঠব আমি। মনের এই ভীতি, ছবিতে এই গতির সম্ভাব্যতাটুকুর উৎসভূমি হ'ল কল্পনা।

এই কল্পনার উপযোগিতা শুধুমাত্র ব্যবহারিক জীবনে বা শিল্পসৃষ্টির ক্ষেত্রেই সীমাবদ্ধ নয়। শिল्न-तमिरकत रा तरमत क्रगंर राज्याति कन्ननात्र वकाधिभञ्। 'मङ्गग्र-ऋग्रा-ऋग्रा-भाराणी' কল্পনার পক্ষীরাক্তে চড়েই শিল্পী-নির্দেশিত সৃন্দরের জগৎ প্রবেশ করে ; তবে সে জগৎ হ'ল রসিকের আপন জগৎ, তার খাসকামরা। শিল্পীর জগৎ, তার সুখ-দুঃখের দোলায় দোলায়িত শিল্পলোক তার সঙ্গেই পরিপূর্ণ পরিণতি পেয়ে শেষ হ'য়ে যায়। সেই সম্যক্-রূপে সৃষ্ট জগতের ব্যঞ্জনাটুকৃকে অবলম্বন ক'রে রসিকসূজন আপন আপন কল্পনায় আপন আপন অভিজ্ঞতার পরিপ্রেক্ষিতে শি**রী**র রসলোকের অনুরূপ অথবা প্রতিরূপ গড়ে তোলে; সে জ্ঞগৎ তার নিজস্ব জ্ঞগৎ, একান্ডভাবে আপনার আপন কল্পলোক। রসিক এই নিজস্ব জ্ঞগতটুকু সৃষ্টিকালে শিল্পীর অনুকরণ করে না ; আর তা করবেই বা কী ক'রে। শিল্পীর শিল্প-কথিত জীবনবোধের, তার অভিজ্ঞতার রূপ, রস, গন্ধ, স্পর্শ, শব্দ এ সবই রসিকের আয়তের বাইরে। তাই শিল্পীর শিল্পলোক রসিক মনকে উদ্দীপিত করলেও শিল্প-রসিকের জীবন-বোধকে তার অভিজ্ঞতাকে রূপান্তরিত ক'রতে পারে না ; শিল্পীর শিল্পকথাকে রসিক অনুধাবন করবে আপন সৃষ্টির মাধ্যমে ; উভয়ের সৃষ্ট জগতের মধ্যে হয়ত কোন সামীপ্য বা সাযুজাই রইল না। শিল্পীর অনুভৃতি তার অনুভবের জগৎ একান্তভাবে তার নিজস্ব; তা একান্তই ব্যক্তিগত। রসিক সে জ্বগতে প্রবেশাধিকার কখনই পায় না ; রসিকসুজন তার অনুভূতির অতলে অনায়াসে তলিয়ে গেলেও শিল্পীর অনুভূতির সমুদ্রে অবগাহন স্থান, তার পক্ষে অসম্ভব। রসিকজন যখন শিল্পীর অনুভবের জগতের মুখোমুখি হন তার শিল্পকর্মের সামনে দাঁড়িয়ে তখন তার উদ্দীপ্ত কল্পনা তার অনুভূতির জগতলোকে অনুরূপ অভিজ্ঞতাকে খুঁজে ফেরে; অবশ্য তার এই অবেষণ আপনার অভিজ্ঞতার জগতের মধ্যেই সীমাবদ্ধ। উদাহবণ দিই ঃ মহাকবি রবীন্দ্রনাথের মনে যখন নির্ঝরের স্বপ্নভঙ্গ হ'ল, যখন তিনি কল্পনায় প্রত্যক্ষ করলেন যে তাঁর আপন অন্তরলোক সূর্যের কিরণ-সম্পাতে উদ্বাসিত হ'য়ে উঠেছে, কবি উদ্বাসিত-চৈতন্য হয়ে উঠেছেন, তখন তাঁর জাগ্রত চেতনার সেই অন্তহীন আম্মোপলব্ধি, তার অনুভব, সহৃদয় সামাজিকের মনে, তার অন্তরলোকে কেমন ক'রে ঘটবে ? অনুরূপ অভিজ্ঞতা যার আছে, সেই শিল্প-রসিক বা সহৃদয় সামাজিক হয়ত, সেই আপন অভিজ্ঞতার পরিপ্রেক্ষিতে কল্পনার রং তুলি দিয়ে কবি-কথিত উদ্ভাসিত-চৈতন্যের আলোকে আর এক জাগ্রত চেতনার জগত সৃষ্টি করতে পারে। কিন্তু কবি যে অনুভৃতি-লোকের কথা বললেন, যে প্রদীপ্ত, জাগ্রত চেতনার ছবি আঁকলেন সে ছবি সবার কাছে দুর্জ্জেয় হয়ে রইল। কবি-কথা বা শিল্পীর রূপ-

> আজিকার বসন্তের কোন ফুল বিহন্দের কোন গান, কোন রক্তরাগ পারিব কি পাঠাইতে অনুরাগে অভিষিক্ত করি তোমাদের করে, আজি হ'তে শতবর্ষ পরে

> > রবীন্দ্রনাথ : আঞ্চি হ'তে শতবর্ষ পরে

রং দিয়ে তৈবি জ্ঞাণ হ'ল 'অননাপরতন্ত্রা'। যে জ্ঞাণ কবি বা শিল্পীর পক্ষে সতা ও সহজ্ঞ. অন্যের চক্ষে সেটা নিষিদ্ধ জগৎ। সে জগতে কোনদিনে কবি বাতীত অন্য কেউ প্রবেশ করতে পারবে না। হয়ত কবির পক্ষেও আর একবার সেই নিষিদ্ধলোকে প্রবেশ করা সম্ভব নাও হ'তে পারে। যেমন একই নদীতে দ্বিতীয়বার স্নান করা যায় না, ঠিক তেমনি ক'রে একই অভিজ্ঞতার অনুভৃতির গহনে কল্পনার ঘোডার সওয়ার হ'য়ে দ্বিতীয়বার স্নান-পান করা যায় না। কবি কল্পনার ভেলায় চড়ে যেই তাঁর সুন্দরের দ্বীপে গিয়ে পৌছুলেন, অমি চড়ায় লেগে তাঁর নাওটি ডুবে গেল। চকিত আলোয় দেখা সুন্দরের অনুভবটুকু তিনি লিখে রেখে গেলেন ভূর্বপত্রে, কাঠের গায়ে, শিলাগাত্রে ; কাগজ, কলম, ক্যানভাস, প্রেক্ষাপট— এরা তাকে মুর্ত করে রাখল রাসকজনার জন্য : তিনি এসে পডলেন সেই লেখা, সেই রেখা : তিনি মগ্ন হ'লেন আপন অনুভৃতির অতলে আপন অনুরূপ অভিজ্ঞতার তরণী বেয়ে ; তাঁর কল্পনার পক্ষীরাজ তাঁকে নিয়ে চলল তাঁর আপন অভিজ্ঞতার কল্পলোকে। কবি যা বললেন, শিল্পী যে ছবি আঁকলেন তা রসিকের অন্তরে নতুন ক'রে আর এক রূপের জ্বগৎ সৃষ্টি করল ; সে জগৎটক রসিকজনার কল্পনার পরিসরের মধ্যে বিধত : তার অনুভৃতি, তার আনন্দ-বেদনা, এ সবই রসিক চিত্তের ; কবি-চিত্তের অনুভৃতি বা তার সুখ-দৃঃখের কথা নয়। রসিকজন বৃদ্ধি দিয়ে বোঝার চেষ্টা করলেও তার আপন অনুভূতির বিস্তারে কবির সুখ-দুঃখকে ধরা তাকে অনুভব করা একেবারেই অসম্ভব ; এ অসম্ভাব্যতা মনস্তান্ত্রিক বিধি অনুমোদিত। কবি-কথিত শিল্পীর শিল্প-কর্ম-ব্যঞ্জিত সৃচ্ছ্মাতিসৃচ্ছ্ম অনুভৃতি চিরকালই রসিকের নাগালের বাইরে থাকবে। অপরের অনুভৃতির অনুভব একটা অকল্পনীয় ব্যাপার। কাব্যের বা শিল্পের সৃক্ষ্ম অনুভৃতির স্রষ্টা-নির্দিষ্ট ব্যঞ্জনা রসিক সুজন যে যথাযথ অনুভব ক'রতে পারে না, সেই সত্যটুকু মনস্তম্ভ পাঠ ও অনুশীলনের প্রাথমিক ফলশ্রুতি। কবির সৃক্ষ্ম অনুভবের কথা ছেড়ে দিয়ে আমাদের দৈনন্দিন জীবনের অতি সাধারণ আনন্দ-বেদনার কথাই বলি। আমার দাঁতের ব্যথা-বেদনার কথা বললে, সেটি সংবাদ হিসাবে সবাই বুঝবে বুদ্ধিগত বোধগম্য ব্যাপার হিসাবে। কিন্তু কল্পনার পাখায় ভর ক'রে কেউ কী আমার ব্যথার জগতে অনুপ্রবেশ করতে পারবে ? তা বোধ হয় পারবেনা। রসিক পাঠক বা শ্রোতা বড় জ্বোর তার নিজের দম্ভশুলের ব্যথার কথা স্মরণ ক'রে উপমান-যুক্তির সহায়তায় আমার দাঁতের বেদনাটুকু বৃদ্ধি দিয়ে বোঝার চেষ্টা করবে ; আর যার কোন দিনও দাঁত ব্যথা করেনি, ছোটবেলায় ফুটবল খেলতে গিয়ে পায়ে চোট লেগে বেদনা হয়েছিল এবং আর কোন ব্যথা-বেদনার অভিজ্ঞতা তাঁর ছিল না, তেমন লোক কিন্তু আমার দাঁত-ব্যথাকে বোঝবার চেষ্টা করবেন ঐ পায়ের ব্যথাকে কল্পনায় দম্ভস্থলে প্রতিষ্ঠা করে। এ ছাড়া তার গত্যন্তর নেই। শিল্পশাস্ত্রীরা একে Empathy, Einfiihlung, সহমর্মিতাবোধ প্রমুখ গালভরা নাম দিয়েছেন। কিন্তু ব্যাপারটা স্থল বা সৃক্ষ্ম কর্মনার পক্ষ-সঞ্চালন ছাড়া আর কিছুই নয়। আর এই পক্ষ-বিধনন শুধুমাত্র রসিকের নিজস্ব অভিজ্ঞতার জগতের মধ্যে সীমাবদ্ধ। অবশা আমরা এই প্রসঙ্গে মনে রাখব যে এই অভিজ্ঞতা বলতে আমরা সম্ভাব্য অভিজ্ঞতাকেও বুঝি এবং শুধু শিল্পে কেন আমাদের দৈনন্দিন ব্যবহারিক জীবনে এবং জগতেও এই সম্ভাব্য অভিজ্ঞতাকে নির্দেশ করি। যখন লাইব্রেরী ঘরে রাখা বইয়ের সেলফটি সম্বন্ধে আলোচনা করি তখন আমার চোখে দেখা বা হাতে ছোঁওয়া সেলফটির কোন একটি অংশকে ত' সেলফ কথাটির দ্বারা নির্দেশ করি না : আমি অভিজ্ঞতায়

া কোন সময়েই একসঙ্গে পূরো সেলফটিকে পাইনি এবং তা পাওয়া সম্ভব নয়। ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য যে জ্ঞান সেই ইন্দ্রিয়োপাত্তভিত্তিক জ্ঞানে আমি সেলফ্টির অংশবিশেষকেই জ্ঞেনেছি; অথচ সমগ্র সেলফ্টিকে বোঝাই সেলফ্ কথাটি ব্যবহার ক'রে। এটি সম্ভব হয়, কেন না আমি আমার যথার্থ লব্ধ অভিজ্ঞতাকে সম্ভাব্য অভিজ্ঞতাব সঙ্গে যুক্ত ক'রে, সমন্বিত ক'রে তবেই সেলফের প্রতিরূপকে কল্পনায় প্রত্যক্ষ করি। কাল্পনিক ছবিটি এ সম্ভাব্যতার সীমানার মধ্যে বিধৃত। সেলফের অদেখা অংশের সঙ্গে দেখা অংশের সঙ্গতি রক্ষা করে আমার কল্পনা। এই অদেখা অংশটি অনুমানভিত্তিক; অত এব বলা চলে অদেখা অংশটির নির্মাণে কল্পনা সুনির্দিষ্ট পথে চলে; জ্ঞানলব্ধ ইন্দ্রিয়োপান্তের ওপর এই কল্পনা নির্ভরশীল। দার্শনিকপ্রবর ক্রোচের Intuition বা স্বজ্ঞা এই ধরনের কল্পনার সমগোত্রীয়। অত এব যখন আমরা বলি যে সেলফ্টিকে দেখেছি তখন এই 'দেখাটুকু' ক্রোচীয় স্বজ্ঞার উদাহরণ হিসাবে গ্রাহ্য হ'তে পারে।

বাস্তব জীবন ও জগতের অভিজ্ঞতার সকল বস্তুতেই এই কল্পনার প্রলেপ পড়ে, একথা বললে বোধহয় সত্যের অপলাপ করা হ'বে না। কল্পনার তুলি একদিকে যেমন আমার ঘরের চেয়ারটাকে পূর্ণাঙ্গ রূপ দেয়, অভিজ্ঞতার অসম্পূর্ণ জগতটাকে পূর্ণ ক'রে তোলে, অন্যদিকে আবার তা শিল্পের জগতটাকেও রূপে, রঙে রসে ভরিয়ে তোলে। রূপের জগতে, রসের তীর্থপথে কল্পনার লীলাটা অভাবিত পথে কাজ করে ; আমাদের বাস্তব চেতনটাকে কল্পনা সাময়িকভাবে আচ্ছন্ন ক'রে দেয় ; অবশ্য বাস্তবতার বোধটুকু একেবারে লুপ্ত হ'য়ে যায় না কখনো। কল্পনা ও বাস্তবের বিভেদক রেখাটুকুকে আবিষ্কার করা সহজসাধ্য না হ'লেও একথা বোধ হয় বলা চলে যে নাট্যে দৃষ্ট ঘটনা-পরস্পরার পরিণতি বাস্তব জগতের সঙ্গে যে সম্পর্কশূন্য, দর্শক হিসেবে এ বোধটুকু আমাদের সব সময়ই থাকে। অভিজ্ঞতার বাস্তব জগতে এবং শির্মেব জগতে কল্পনার কারুকার্য থাকলেও অভিজ্ঞতার জগতে ঘটনা-পরস্পরার পরিণতিতে লাভ লোকসানের ব্যবহারিক বোধটুকু থাকে ; শিল্পের জগতে সেই বোধটুকুর অভাব : তাই বোধহয় শিল্পকে প্রায়োজনিক বলা চলে না। তাই শিল্পের উদ্দেশ্যকে মহাদার্শনিক কাণ্ট বললেন ঃ Purposiveness without a purpose— অপ্রয়োজনের প্রয়োজন হ'ল শিল্পের। এই ব্যবহারগত উপযোগিতা শিল্পের নেই বলেই আমরা নাট্যে দৃষ্ট হত্যাকাণ্ডের সাক্ষী হ'তে ভয় পাই না। রাস্তায় একটা লোককে খুন হ'তে দেখলে যেমন শ্রীমতী মেনোর্ভা সংজ্ঞা হারিয়ে ফেলেন ঠিক তেম্মি করেই তিনি প্রেক্ষাগৃহেও সংজ্ঞা হারিয়ে ফেলেন ওথেলোর হাতে ডেস্ডিমোনাকে নিহত হ'তে দেখে ঃ কিন্তু বিস্ময়ের কথা এই যে নাটকে বিয়োগান্ত দৃশ্য দেখে আমি আনন্দ পাই ; আমার প্রকৃতির Sadistic পশুটা তৃপ্ত হয়। কবি বলেন ঃ "Our sweetest songs are those that tell of saddest thoughts"— অপরের দুঃখের কথা শুনে আমরা আনন্দ পাই। বিয়োগান্ত নাটকের রসে ডুবে যেতে আমরা ভালোবাসি। কিন্তু কেন? বোধহয় Abnormal Psychology-তে এর জবাব খুঁজে পাওয়া যাবে। তাই যাঁরা শিল্পী তাঁরা সুস্থ মক্তিষ্কের মানুষ নন, এমন কথা বলা হ'য়েছে। 'Genius' এবং 'Insanity'-র মধ্যেকার ব্যবধানটুকু গুণগত নয়--- মাত্র পরিমাণগত। উন্মাদের উন্মাদনার মধ্যে 'method' বা সঙ্গতি হয়ত কেবলমাত্র বিকৃত মন্তিষ্কেব মানুবেরই চোখে পড়ে ; অন্য কারো চোখে ধরা পড়ে না ; তাই চিরকালই সে বিকৃত মস্তিষ্ক মানুষ বলে সকলের করুণা লাভ করে। আর যিনি প্রতিভাবান তাঁকে স্মনেকেই পাগল ব'লে ভাষলেও এমন কিছু সংখ্যক লোক

থাকেন যাঁরা তাঁকে প্রতিভাধর শিল্পীরূপে স্বাগত জ্ঞানান ঃ এঁরা হ'লেন রসিক সুজন বা Appreciator। এঁরা কবির কল্পনায় সঙ্গতি খুঁজে পান। তাই কবি আনন্দিত হন। শিল্পী সাধুবাদ লাভ করেন।

মহাদার্শনিক প্লাতো যখন lon গ্রন্থে কবিদের Interpreter of divinity আখ্যা দিয়েছেন তখন এই কথাই বলতে চেয়েছেন যে কবিরা যে সত্য সৃষ্টি করেন, যে সঙ্গতির আভাস দেন তা জগতের ঘটনা-আশ্রয়ী সত্যের চেয়ে কোন অংশে ন্যুন নয়। অর্থাৎ কল্পনা-কাব্য সত্যকে সৃষ্টি করে। মহাকবি বান্মীকিকে দেওয়া মহর্ষি নারদের সেই আশাসবাণী ঃ

'সেই সত্য যা রচিবে তুমি'—

তারই প্রতিধ্বনি বুঝি শুনি আর এক পরিপ্রেক্ষিতে মহাদার্শনিক প্লাতোর মুখে। প্লাতো উপরোক্ত lon গ্রন্থে কবিদের সম্বন্ধে বললেনঃ

"These souls flying like bees from flower and wandering over the gardens and meadows and the honey flowing fountains of the houses return to us laden with the sweetness of melody; and arrayed as they are in flames of rapid imagination they speak of truth."

অতএব কল্পনা যে সত্যের সদ্ধান দেয়, সেই মহৎ সত্যাটিকে স্বীকার করলেন পাশ্চাত্য জগতের দার্শনিক সম্রাট মহামতি প্লাতো। এই প্লাতোর দর্শন সম্বন্ধেই আধুনিক দার্শনিকদের পুরোধা Alffred North Withead বলেছিলেন : The whole of European Philosophy is a footnote to that of Plato; উপরের উদ্বৃতিতে প্লাতো সে কল্পনাম্রী সত্যের কথা বললেন যে সত্য আত্মসঙ্গতি বা coherence-কে আম্রায় ক'রে উল্পীবিত হয়ে ওঠে। মহাদার্শনিক আরিস্ততল যথন তার Poetics প্রস্কে mimesis বা অনুকৃতির ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে বললেন যে অনুকরণ যথন যা ঘটেছে (What has happened) তার গণ্ডী ছাড়িয়ে যা ঘটতে পারত (What may happen) তার স্তরে গিয়ে উন্তীর্ণ হয় তথন অনুকরণ ও কল্পনার ব্যথধান লুপ্ত হয়ে যায়়। কল্পনা একদিকে যেমন শিল্পকে সৃষ্টি করে অন্যদিকে আবার তা শিল্প দেউলে প্রতিষ্ঠিত সুন্দরকেও রূপ দেয়। গ্রীক দার্শনিক প্লতাইনাস এই সত্যটুকুকে উপলব্ধি করেছিলেন। এযুগের অন্যতম নন্দনতাত্ত্বিক-প্রধান ক্রোচ্ছেলে। এযুগের অন্যতম নন্দনতাত্ত্বিক-প্রধান ক্রোচে এই সত্যটুকুকে উদ্ধার করেব বললেন :

"It is only with Plotinus that the two divided territories are united and the beautiful and art are fused into a single concept ....And that we reach an altogether new view: The beautiful and art are now both alike melted into a mystical passion and elevation of the spirit." (Aesthetic % > 5%)

ক্রোচে এই কল্পনার কালজ্বয়ী ভূমিকচ্চিকুকে স্বীকার করেছেন ঃ কল্পনার সার্বভৌমত্ব absoluteness of imagination ক্রোচের নন্দনতন্ত্বে স্বীকৃত সত্য।

# দ্বিতীয় স্তবক

কাব্য ও কথা সাহিত্য ঃ নন্দনতাত্ত্বিকের দৃষ্টিতে সাহিত্য ও জীবন্ ঃ নন্দনতাত্ত্বিক পর্যালোচনা সাহিত্য ও সাহিত্য সমালোচনা ঃ নন্দনতাত্ত্বিক দৃষ্টিতে বক্রোক্তি

## দ্বিতীয় স্তবক

## কাব্য ও কথা

শিল্পী শিল্পসৃষ্টির জনা কোন না কোন উপাদান নিয়ে কাজ করেন। তার উপাদান হয় পাথর, না হয় রং আর না হয় কথা। কথা বলার যে শৈলী, যে আজিকে কবি কথা বলেন তা শিল্পতারের এক অতি রহসাময় সমস্যা। মানুষের দৈনন্দিন কাঁজকর্মের ক্ষেত্রে ভাষা একটি অতীব প্রয়োজনীয় হাতিয়ার। দৈনন্দিন জীবনের কাজকর্ম, বাস্তব অভিজ্ঞতার আদান-প্রদান ভাষার মাধ্যমেই সম্পাদিত হয়। শব্দের অর্থ ও তর্কশাস্ত্র সম্মত ব্যক্তনাটুকু থেকে ভাষাকে যদি পৃথক করে দেখা হয় তা হলে বলতে হয় যে ভাষা একদিকে যেমন বাতাসের মত লঘু এবং শূন্য, অন্যদিকে আবার তার সারবস্তাও অনস্থীকার্য। ভাষা হল সঙ্গীতের মত স্পন্দমান এবং তার মতই পলায়নতৎপর। কবির কথার সঙ্গে চিত্রীর রং ও রেখাকে যদি তুলনা করা হয় তা হলে বোঝা যায় যে সে চিত্রীর শিল্প মাধ্যম কত বৃহৎ, কত দীর্ঘস্থায়ী। সমস্ত সাহিত্যকে বিশেষ করে কাব্যকে 'বর্ণসঙ্করশিল্প' বলা যেতে পারে। এক অর্থে সঙ্গীতের মতই কাব্যের আবেদন তার সূর, তার বিশেষ স্বরগ্রাম, তার নিজস্ব ধ্বনিবিন্যাসকে আশ্রয় ক'রে ভাষার মাধ্যমে আপনাকে প্রকাশ করে। কাব্যকে আমরা ভাব আদান-প্রদানের বাহন হিসেবে ভাবতে পারি, শুধু এই বাহনটি ছলৈম্বর্থে মণ্ডিত, অন্যান্য ভাবের বাহন হলেও অতিমাত্রায় কল্পনাশ্রয়ী এবং তা সহজেই গ্রোতার চিন্ত বিগলিত করে।

কাব্যেব এই দ্বিথিধ কার্যকারিতা লক্ষ্যণীয়। একদিকে কাব্য ধ্বনিসুবমার, ধ্বনি-কৌশলের আশ্রয়, অন্যদিকে আবার তা, ভাব বিনিময়ের বাহন। সকল সাহিত্যকেই এই দ্বিবিধ লক্ষ্যাভিমুখে অগ্রসর হতে হয়। ভাষা একাধারে কাজের ভাষা, আবার তা সঙ্গীতেরও ভাষা; একদিকে যেমন তার সুব আছে অন্যদিকে আবার তার তর্কশাস্ত্রসম্মত রূপও আছে। সেই জন্য সাহিত্যের দুটি রূপে পরস্পরকে তির্যক ভঙ্গীতে ছুঁয়ে চলে গেছে। তারা হল গদা ও পদ্য। আদর্শগতভাবে গদ্য হবে এক ধরনের বীজ্ঞগণিত, এক বিশেষ ধরনের সঙ্কেত-বার্তা। যে ভারাটুকু বহন করা দরকাব তার বাহন হওয়া ছাড়া গদ্যের অন্য কোন কাজ নেই। গদ্য সেই কাজাটুকু দ্বার্থহীন ভাষায় করবে। যা বলতে চাইছি গদ্য শুধু সেইটুকুর প্রতীক হবে, সেইটুকুকেই এমন ভাবে প্রকাশ করবে যেন সে সম্বন্ধে কারো কোন সন্দেহ না থাকে। বৈজ্ঞানিক সংগঠনেই গদ্যের রূপের পূর্ণতম প্রকাশ। সে হিসাবে শিল্প-পদ্যবাচ্য হওয়ার কোন অধিকার গদ্যের নেই।

কিন্তু শব্দের দৃটি দিক আছে এবং এই দৃটি দিক থাকার ফলেই গদ্যকে শিল্প-বাহন হিসেবে গণ্য করা হয়। অবশ্য গদ্য খুব নির্ভরযোগ্য শিল্পবাহন নয়। খুঁতখুঁতে তর্কশাস্ত্রবিশারদ যতই শব্দকে নিখুঁতভাবে শুধুমাত্র অর্থবাহী করার চেষ্টা করুন না কেন, শব্দের মধ্যে আবেগের ব্যঞ্জনা থেকেই যায়; ভাষায় ছদ নিতা-অনুস্যুত: বীজগণিতের স্ত্রতেও এই ছন্দের সন্ধান মেলে। যে ভাষায় দাশনিক শিল্পধর্মনুলক দর্শন আলোচনা করেন তার মধ্যেও সেই সহজ

ছন্দটুকু, ধ্বনি-সুষমাটুকু আপনা থেকে ফুটে ওঠে। দার্শনিক দেকার্তের দর্শন আলোচনায় ফরাসী ভাষার ধ্বনি মাধুর্য সহজ ভাবেই ফুটে উঠেছে। বেগঁসর দর্শনও এই ধ্বনি ঐশ্বর্যের জন্যই সুত্মপাঠা।

কথা কেবলমাত্র শুদ্ধ শব্দ নয়। তার সক্ষে আবেণের স্পর্শটুকু লেগে থাকে। যে পরিবেশের মধ্যে, যে শিক্ষকের কাছে ভাষা আমরা শিখি, তাদের কথা, তাদের স্মৃতি ঐ ভাষার সঙ্গে ওতপ্রোতভাবে জড়িয়ে থাকে; বাল্যকালের কত মধুর স্মৃতি ঐ ভাষার সঙ্গে যুক্ত হয়ে আছে; যে সব পরিবেশে ঐ ভাষা ব্যবহার করেছি, তার স্মৃতিও অঙ্গাঙ্গীভাবে যুক্ত হয়ে গেছে ঐ ভাষার সঙ্গে। ভাষা সাধারণতঃ বীজ্ঞগণিতের সূত্র হিসেবে গণ্য হয় না; অবশ্য বিশেষ বৈজ্ঞানিক গবেষণায় ভাষা এই ধরনের সাঙ্কেতিক ভূমিকা গ্রহণ করে থাকে।

ভাষা সুস্পষ্ট অর্থবহ। এমন কথা নেই বললেই চলে যার প্রতি-অর্থ নেই। নিজের ঘর, মৃত্যু প্রভৃতি কথার অর্থ হয় আমাদের আকর্ষণ করে আর না হয় বিকর্ষণ করে। যে সব কথার সুস্পষ্ট অর্থ নেই বলে বলা হয় তার সঙ্গে একাধিক আনুষঙ্গিক ব্যাপারের যোগ ঘটে যাওয়ার ফলেই শব্দের নিজ্ঞস্ব অর্থটুকু হারিয়ে গেছে।

শব্দের এই বিভিন্ন ভূমিকা থাকার ফলে গদ্যসাহিত্যকে 'সঙ্করশিল্প' বা Hybrid art বলা যেতে পারে। শব্দ কখন কখন তর্কশাস্ত্রসম্মত প্রতীকরূপে, কখন বা গতিময় ধ্বনিরূপে, আবার কখন বা আমাদের আবেগের উদ্দীপক হিসেবে কাজ করে। শব্দের বিন্যাসগত যে ধ্বনি-সাম্য তার অন্তরে সঙ্গীতের যে সম্ভাবনা লুকিয়ে থাকে, তাকে যথাযথভাবে গদ্য ব্যবহার করে না; কাব্য সেটুকু ব্যবহাব করে। অবশ্য কখন কখন ছন্দোময় বর্ণবহুল গদ্যের ঢঙে যে প্রবন্ধ লেখা হয় তার মধ্যে শব্দের উপযুক্ত প্রসাদ গুণ এসে যুক্ত হয়। ক্লাটন বুক বললেন যে গদ্যের বিশেষ গুণ হল সুবিচার অর্থাৎ বক্তব্য বিষয়ের সঙ্গে তাল রেখে গদ্যের রঙটুকু নির্ণীত হয়ে থাকে। গদ্যের বিস্তার্টুকু নির্ণীত হয় ভাষার দু'টি ক্রিয়ার কথা মনে রেখে : এক দিকে ভাষা ভাবের বাহন : অন্য দিকে তা বস্তুর প্রতিচ্ছবি। গদ্য কী না করে? গদ্যে গল্প বলা যায় ; দুরূহ বিষয়ের ব্যাখ্যা করা যায় ; বিষয়গত জটিলতার সরলীকরণ ক'রে স্থান এবং ব্যক্তির বর্ণনা দেওয়া হয় গদ্যের মাধ্যমে : আবার কোন বিশেষ ব্যাপার নিয়ে তর্কবিতর্ক, কোন ব্যাপারে কাউকে বুঝিয়ে তাকে আপনার মতে নিয়ে আসা, এ সবই হল গদ্যের কাজ। মানুষের সমগ্র অভিজ্ঞতাকে গদ্য ব্যক্ত করে। অন্য দিকে পদ্য শুধুমাত্র শব্দের অর্থটুকু সম্বল করে কাজ করে না। শব্দের দ্যোতনা ও ব্যঞ্জনাও পদোর কাজে লাগে। গদ্য কাব্য থেকে সঙ্গীতের সুর্টুকু কর্জ করে। এতো বিভিন্ন ধরনের ভাবের বাহন বলেই গদ্য শুধুমাত্র ভাষার কলাকৌশল মাত্র নয়। কল্পনায় ্য সমৰয় সাধন সম্ভব গদ্য সেই সমৰয়টুকু সৃষ্টি করে। গদ্য সেই কল্পলোকের উৎস। তাই উপন্যাস গদ্যকে আশ্রয় করে আছে।

কাব্য এমন একটা শিল্প যেখানে ভাবের বাহন ভাষা পুরোভাগে এসে দাঁড়ায়; কাব্যের ভাষাকে কবি, তাঁর খ্রোতা অথবা পাঠক কেউ-ই ভূলে থাকতে পারেন না। দার্শনিক সান্তায়ানা যথাথই বলেছেন যে কবি হলেন মূলতঃ কথার স্বর্ণকার; কথার সোনা দিয়ে তিনি কাব্যের অলংকার গড়েন। শব্দের যে ইন্দ্রিয়জ আবেদন কবিকে আকর্ষণ করে কবি তাঁর পাঠককে সেই শব্দের আমন্ত্রণটুকু পাঠান। অনেকে মনে করেন, যে সব কবির মাতৃভাষা ইতালীয়, তাঁরা সত্যসতাই ভাগাবান। এই ভাষায় স্বর্বর্ণের এমন ছড়াছড়ি যে কথা বললেই এক ঝুড়ি স্বর্বর্ণ ব্যবহার করতে হয়: এ ভাষায় কবিতা না লিখে উপায় থাকে না, অবশ্য এটি যদি তাঁর

মাতৃভাষা হয়। সুইনবার্ণের মত কবিরা কখন কখন কেবলমাত্র শব্দ-লালিত্যের দ্বারা মুগ্ধ হয়ে এমন সব চরণ লিখেছেন যার বিশেষ কোন অর্থই হয় না। সেই সব চরণে শুধু রয়েছে পদলালিত্য ; শুধু রয়েছে ধ্বনি-মাধুর্য।

আমরা এমন একটা কাব্য-কলার কল্পনা করতে পারি যে কাব্য-কলায় শুধু মাত্র স্বরংধনি ও ব্যপ্তনধ্বনি পরস্পর যুক্ত হয়ে অর্থহীন ধ্বনি-সংগতি সৃষ্টি করে। সে ধ্বনি-সংগতি প্রাচাদেশের ঝাড় লষ্ঠনের মত বর্ণবহল ও ঝলমলে হবে। এমন কবি এবং কাব্য পাঠক রয়েছেন যাঁরা শব্দের বর্ণটুকুও প্রত্যক্ষ করতে পাবেন যেমন করে আমরা জলের বাহার ও পাতার রং প্রত্যক্ষ করি। ইংবেজী ভাষায় অনভিজ্ঞ একজন বিদেশী একবার বলেছিলেন যে 'Celler door' কথাটি বড়ই মিষ্টি, এমন মিষ্টি কথা আমি জীবনে শুনিনি; এমন অনেক ইংরেজ কবি আছেন যাঁরা বুঝতে পারবেন যে এ বিদেশী ভদ্রলোকটি ঠিক কি বোঝাতে চেয়েছিলেন।

শব্দেব কারুকার্য সম্পন্ন করাটাই কিন্তু কবির সবটুকু কান্ধ নয়। স্ববধ্বনি ও ব্যঞ্জনধ্বনির কুশলী সমন্বয় ঘটিয়ে কাব্যের সবটুকু বাঞ্জনা ফুটিয়ে তোলা যায় না। এই কুশলী সমন্বয় সাধনকর্মের মাধ্যমে যে আবেদনের সৃষ্টি করা যায় তা কাব্যের ইন্দ্রিয়ন্ত আবেদনেরও সবটুকু নয়। আর এক দিক থেকে ভাষার সঙ্গে সঙ্গীতের সাদৃশ্য আছে। সঙ্গীতের বিভিন্ন স্বরগ্রামের (Tones) মতই ভাষারও বিভিন্ন শব্দাংশ রয়েছে। কিন্তু সেইটুকু সাদৃশ্য ছাড়াও গভীরতর সাদৃশ্য উভয়ের মধ্যে বিদ্যমান। বিভিন্ন স্বরগ্রামের সমন্বয় যেমন সঙ্গীত সৃষ্টি করে ঠিক তেমনি বিভিন্ন শব্দাংশকে একত্রে যোগ করলেই কাব্য জন্ম নেয় না। মানুষের ভাষার মধ্যে যতি আছে, ছন্দ আছে; ভাষার এই ছন্দটুকু এবং শব্দের ছোট ছোট খণ্ডাংশগুলি কবি তাঁর কাব্যসৃষ্টির কাজে লাগান।

কবিতার ছন্দই হল তার বিশেষ সন্দোহনী শক্তি। মানুষের কান এতো সহজে, এমন অনায়াসে কেমন করে ছন্দের আহানে সাড়া দেয় তার রহস্য বোধহয় মানুষের জৈব প্রকৃতির অস্তরে লুকিয়ে আছে। ফুসফুসের আকৃঞ্জন প্রসারণে, নিশ্বাস-প্রশ্বাস গ্রহণের মধ্যেও বোধ হয় এই রহস্যের লীলা। সঙ্গীতের ছন্দের লীলা অতি প্রত্যক্ষ; কাব্যে ছন্দ এক কল্পনা-রঙ্গীন পরিবেশ সৃষ্টি করে; এই পরিবেশেই পাঠক কাব্যানন্দের আস্বাদন করে, কবি-ক্থিত কাব্যালাকের পরস্পরের প্রতিবেশী হয়। কবির বক্তব্য পাঠক শোনেন। কবিতা হল কবির স্বপ্ন, কবি মানসের অনুভব মাত্র। কবির অভিজ্ঞতার ছোট বড় নানান আকারের ছবি তার কাব্যের মধ্যে প্রতিভাত হয়। কবি তাঁর কাব্যে সঙ্গীতের সুষমাটুকু মিলিয়ে দেন; হঠাৎ পাওয়া নানান শন্দালংকার কবি এই কাব্যের মধ্যে আমদানি করেন; কাব্য আপন স্বরূপে ঝলমল করে ওঠে।

ওয়াল্ট ইইটম্যানের কাব্যের দীর্ঘায়িত আলুথালু গতিছেন্দ, পোপের কাব্যের দৃঢ়পিনদ্ধ চরণ, সুইনবার্ণের কাব্যের দীর্ঘ ছত্র. মহাকবি মিন্টনের অমিত্র ছন্দের সামগ্রিক ছটার গতি তাদের স্ব স্ব কাব্যের আবেদনটুকু নির্ণয় করে। কাব্যের মৌল গতিছেন্দ কবির দেখা স্বপ্নের পূর্ণাঙ্গ চরিত্রটুকু সযত্নে চয়িত শব্দের মাধ্যমে আপনাদের প্রকাশ করে কিন্তু কবির স্বপ্ন বলতে আমরা কী বুঝিও এই প্রশ্নের উত্তরের মধ্যেই কবির সৃষ্টি এবং রসিকের রসানুভবের অনেকখানিই নিহিত রয়েছে। কবিতা শুধুমাত্র পদ্যাংশের সমষ্টি মাত্র নয়, তার ছন্দ, তার মিল, তার শন্দ, তার অর্থ সবগুলিকে একত্র করলেও কাব্যের স্বরূপটুকু পাওয়া যায় না। কবিতা হল সামগ্রিক সমষ্টি, একটি সম্পূর্ণ দেহসোষ্ঠব, কবিতার জন্ম হয় কবির অবচেতন মনোলোকের গভীরে; কাব্যের সন্তা হল স্বপ্নের সন্তা যাকে কবি পুঁথির পাতায় অমর করে রেখে যান।

আমরা সেই রাসায়নিক প্রক্রিয়ার কথা কিছুই জানি না, যে প্রক্রিয়ায় কবির স্মৃতি থেকে হাজার হাজার ছবি, কবি-মানসের সীমাহীন উদ্বেগ, তাঁর আনন্দ উদ্বেলতা একসঙ্গে যুক্ত হয়ে কবির কাব্য-রূপটুকুর সৃষ্টি করে। আমরা যদি সেটুকু জানতে পারতাম তা হলে কবি-প্রতিভা ছাড়াও অন্যান্য বিভিন্ন ক্ষেত্রে যে অলোকসামান্য প্রতিভার অধিকারী মানুষেরা কাজ করছেন তাঁদের কৃতি-রহস্যেরও অনেকখানি উদ্ঘাটিত হতো। কবি ওয়ার্ডস্বার্থ বললেন যে কাব্য হল শান্ত মনে জীবনের অতীত আবেগময় মুহুর্তগুলিকে স্মরণ পথে আনয়ন করা। তাঁর উক্তিতে কাব্যের ছন্দ মিলের অতিরিক্ত যে সামগ্রিক আবেদনটুকু রয়েছে তার কথাই বলা হয়েছে। কবিমনের কোন একটি বিশেষ অবস্থায় কবি আপনার মনের গহনে লুকিয়ে রাখা ছবির সঙ্গে আপনার অন্তর্গৃষ্টি ও ভাব ভাবনাকে সমন্বিত করে যে দিবাস্বপ্ন দেখেন তার নামই কবিতা। একটি চতুর্দশপদী কবিতাকে সাধারণ ভাবে গদ্যে হয়ত অনুবাদ করা যায়, তার অন্তর্নিহিত ভাবটিকেও না হয় ব্যক্ত করা যায়। এক্ষেত্রে আমরা সহজেই বুঝতে পারি যে পারিপার্শিক। চাপে আমাদের আনন্দের ভোজে পংক্তি ভোজন করার প্রবৃত্তিতে ভাঁটা পড়ে। যদিও এই আনন্দের আস্বাদনে আমাদের জন্মগত অধিকার। কাব্যে যে অনুভৃতির কথা বলা হয়, তার যে অনুরণন ধ্বনিত প্রতিধ্বনিত হয় কাব্যের স্বটুকু বিস্তার জুড়ে, তা কিন্তু কাব্যের জীবন নয়। তাই কবিতার ভাব তদ্বর্ণিত অনুভূতির কথা ভাষাস্তরে বললেও তার মধ্যে মূল কবিতার রসটুকু মেলে না। পাঠকের চেতনায় যখন কবির স্বপ্নের প্রতিষ্ঠাটুকু ঘটে, যখন কবির সামগ্রিক। দৃষ্টিটুকু পাঠক আপন অর্ন্ডদৃষ্টির বলে আপনার করে নেয়, তখন কবিতার আবেদনটুকু অব্যাহত থাকে. অনম্ভের মন্দিরে কাব্যের জীবন্ত বিগ্রহের প্রতিষ্ঠা তখনই সম্ভব হয় যখন কবির দেখা জগতের টুকরো ছবি, তার অভিজ্ঞতার খণ্ডাংশ, তার ব্যক্তিগত জীবনের দুঃখ, তার আনন্দানুভূতির ভূমা-রূপ আপনার সন্তায় সমৰিত হয়ে যায়।

কবির কাব্যে যে অনাদ্যন্ত প্লাতোনিক সমগুতাটুকু পাই তাকেই আমরা কবির স্বপ্ন আখ্যা দিয়েছি। কবি এই স্বপ্নটুকুকে পাঠকের মনে সঞ্চার করে দেন। কাব্যের ছন্দ এই স্বপ্ন সঞ্চারে সহায়তা করে; কবিতার জ্ঞাদু আছে ; কবিতা পাঠককে সম্মোহিত করে।

কবিতার জাদু হল কবির ভাষার মনোহারিত্ব। তার সন্দোহন শক্তি পাঠকের মনোযোগ আকর্ষণ করে দুর্বার ভাবে। আমরা কোন এক কবি কথিত মানসিক পরিবেশটুকুতে বিশেষভাবে অভ্যন্ত হয়ে পড়ি। আমাদের জীবনের গতিচ্ছন্দে কবিচিন্তের বহমানতা এসে টেউ তোলে। আমরা কবির সঙ্গীতে মুদ্ধ হই। তাই কাব্যের অন্তর্বতী বিভিন্ন উপাদানে কাব্যকে বিশ্লেষণ করলেও আমরা কবিতার স্বন্ধপটুকুকে কিছুতেই ধরতে পারি না। কবির জৈবিক স্বপ্নে আমরা মুহূর্তের জন্য অংশভাগী হয়ে পড়িং এই স্বপ্নই কাব্যের হৃৎস্পদনের সঙ্গে মিশে যায়। বাঁরা কবি তারা জ্ঞানেন যে মনের বাহনে কাব্যের সূত্রপাত হয় অর্থহীন সুরের ঝংকারের মত। ইংরেজী সাহিত্যে এমন অনেক কবিতার কথা আমরা জানি যার সূত্রপাত কবিমনে হয়েছিল এক অস্পষ্ট সুরের ইঙ্গিত থেকে; সে সুরে কথা তখনো সংযোজিত হয় নি, কবি-কল্পনার অস্পষ্টতা ক্রমে কেটে গিয়ে সে সুর আকার পেলো, কথা পেলো. অর্থ পেলো। কাব্যরসিক জানেন সে শব্দের অন্তরালে, অর্থের পশ্চাতে যে সঙ্গীতের ধারা, যে ছন্দের প্রবাহ নিত্য বহমান তার জন্যই তিনি কাব্য ভালবাসেন। মার্ক টোয়েনের কাব্যে পাওয়া অতিনিকৃষ্ট ছন্দেই হোক অথবা মিন্টনের কাব্যে পাওয়া সৃক্ষ্ম উচ্চারণ-সমাকীর্ণ আমিত্রচন্দই হোক, যে কোন ধরনের ছন্দকে আশ্রয় ক'রে কাব্যকে থাকতে হবে। ছন্দই হ'ল সুরের প্রাণ। সুর নইলে কবিতার

হৃৎস্পদনের ছদ থেমে যায়। কবিতার ভাষায় যতই চাতুর্য থাকুক না কেন ছদের সম্মোহনটুকু না থাকাতে কবিতা পাঠকের হৃদয়ে সুরের অনুরণনটুকু জাগায় না; সেই মুহুর্তের জন্য কবির স্বপ্ন পাঠকের প্রাণস্করূপ হয়ে ওঠে না!

ছন্দের গতি এবং যতি, এরাও কাব্যের আবেদনটুকুকে পুরোপুরি ব্যাপ্ত করতে পারে না। কথা যদি শুদু পদের, পদাংশের যোজনায় ছদ্দ-সূর্টুকু মাত্র হতো তা হলে তা পুরোপুরি শব্দ ও শব্দ-সমবয়কে কেন্দ্র করেই আবর্তিত হতো। কোন একটি বিশেষ শব্দকে কেন্দ্র করে যে বিচিত্র সঙ্গীতের সৃষ্টি হয়, যে ভিন্ন ধর্মী বিচিত্রতর জ্বটিল হার্মনির সৃষ্টি সম্ভব, তাদের কোনটিকেই আমরা কাব্যে খুঁজে পেতাম না। কেউ কেউ কাব্যকে বিশুদ্ধ সঙ্গীতের মর্যাদা দিতে চেয়েছেন, কিন্তু এই কাব্য-সঙ্গীত সঙ্গীতের চেয়ে খাঁটি হলেও তা সৃক্ষ্মতর হবে। কাব্যে আমরা কথার ব্যবহার করি এবং এই কথা শুধু শব্দ নয়; আমরা তা বলি মনের ভাব প্রকাশের জন্য। কথার গুরুত্ব কথনই উপেক্ষা করা যাবে না। যদি কবি কথার এই প্রকাশ ক্ষমতাটুকুকে পুরোপুরি কাজে না লাগান তা হলে তিনি তাঁর কাব্যকলার অন্যতম মুখ্য উৎসের অপচয় করনেন বলেই আমাদের ধারণা।

কথার একটি তর্কশাস্ত্র সম্মত উৎস থাকে আর থাকে মনস্তত্ত্ব-সম্মত মৌল উপাদান। এই দ্বিবিধ বিষয়ের উপরে কবির শিল্পকলা অংশতঃ নির্ভরশীল। কবি কথার রসাশ্রয়তায় বেশী মাত্রায় আগ্রহী। বৈজ্ঞানিক অবশ্য একে আমল দেন না। কবির কাজ হ'ল সর্বোপরি কথার শক্তিটুকু নিয়ে; কথার সত্যাসত্য নিয়ে তিনি মাথা ঘামান না। কবি অভিজ্ঞতাকে প্রাণোচ্ছল ক'রে পরিবেশন করেন, তা সে সংবেদনই হোক এথবা তার নিজের দলের বিশেষ ভাব-ভাবনাই হোক; তাকে প্রাণবান ক'রে, উচ্ছ্বল ক'রে কবি আপন কাব্যে প্রতিষ্ঠিত করেন। তেমনি ধারা অপরের ভাব-ভাবনা, অপরের সংবেদনকেও কবি আপনার কল্পনার রঙে ঐশ্বর্যবান ক'রে কাব্যে পরিবেশন করেন কখন কখন। বাইরের যে অতি প্রত্যক্ষ জগৎ কবিচিত্তের দ্বারে বার বার আঘাত হেনে কবির ইন্দ্রিয়চেতনাকে জাগ্রত করে, তাঁর আবেগকে উদ্দাম করে দেয়, তাঁর মনের ভাবসমূদ্রে তৃফান তোলে, সেই প্রাকৃত জগতকে কবি আপন কাব্যে রমণীয় মর্যাদা দেন। কাথ্য-পাঠকের মনে কবি একটি বিশেষ মানসিক অবস্থার সৃষ্টি করতে চান। কাব্যে কথিত রূপকল্প, কবির আবেগ ও চিস্তা প্রভৃতিকে কাব্যপাঠকের চিত্তে সঞ্চার করে দেওয়া কবির উদ্দেশ্য নয়। রাষ্ট্রের বহির্বিষয়ক শাঙ্কেতিক বার্তা বিনিময়ে ইংলণ্ডের পরিবর্তে x চিহ্ন ব্যবহার করা চলে। কিন্তু সেক্ষপীয়র ইংলণ্ডের যে বর্ণনা দিয়েছেন তা শুধুমাত্র তর্কশাস্ত্রবিদের সংজ্ঞা নয়। সেক্ষপীয়র বললেন ঃ 'এ নেশ শক্তি-ঐশ্বর্যে পরম গষ্টীর। মঙ্গলের পীঠস্থান, স্বৰ্গীয় উদ্যান ইডেনের অন্যতম রূপ। একে দ্বিতীয় স্বৰ্গ বললেও অত্যুক্তি হয় না।' 'ইংলগু' এই শব্দটি নানান ভাব, স্মৃতি ও কল্পনার উদ্দীপক, শৈশবের কত স্মৃতি, ইংরেজ জাতির ইতিহাসের কত অতীত ঘটনা, কত না রান্ধনীতি পাঠকের কল্পনায় ভীড় করে আসে। কবিতার কথাগুলি অঙ্কশাস্ত্রের সাঙ্কেতিক চিহ্নমাত্র নয়; তা হল আবেগের উদ্দীপক। তারা শুধু বস্তু বা বিষয়ের কথা বলে না; তারা বলে জ্ঞাগ্রত মানবাদ্মার কথা। কবি তাঁর উদ্দীপনাময়ী ভাষায়, তাঁর ছন্দের গতিতে, তাঁর কাব্যের অনবদ্য শব্দসুষমায় পাঠকের স্তিমিত কল্পনাশক্তিকে জাগ্রত করে তোলেন।

কবি এই যে পাঠকের কল্পনাকে উদ্দীপ্ত করেন তাঁর বিশিষ্ট শৈলীতে কাব্যের কথাগুলিকে সাজিয়ে, তার ফলে পাঠক শিশুসূলভ কল্পনার আশ্রয়ে নতুন করে অভিজ্ঞতা অর্জন করেন।

সেই অভিজ্ঞতা পুরোনো গতানুগতিকতাকে অস্বীকার ক'রে বিচিত্রতর ইন্দ্রিয়জ সংবেদনকে আশ্রয় ক'রে নতুন রূপ পরিগ্রহ করে। তিনি তাঁর কাব্যে অভিজ্ঞতায় পাওয়া সমস্ত খুঁটিনাটি শুদ্ধ এক একটা আন্ত সংবেদনকে চিত্রিত করেন। ব্যস্তবাদীশ প্রাপ্তবয়স্ক মানুবের চোখে যে রং, যে গদ্ধ, যে স্বাদ, যে স্পর্শ একেবারে রোজনামচার ব্যাপার হয়ে দাঁড়িয়েছে তাকেই কবি এক এক করে বর্ণনা করেন। এই ধরনের কাব্যকলার প্রকৃষ্ট উদাহরণ আমরা পাই রূপার্ট ব্রুকের 'Great Love' কবিতায়। আমরা যৌবনে পরিপূর্ণ স্বাস্থ্য থাকার সময়ে যে সব উত্তেজনাপূর্ণ সঙ্গীতময় মুহুতগুলো কাটাই, কবি তারই স্মারক বাণী আমাদের শুনিয়েছেন ঃ

These I have loved:

White plates and cups, clean—gleaming
Ringed with blue lines, and feet heavy fairy dust.
West roofs, beneath the lamp-light, the strong crest
friendly bread, and many tasting food;

Rainbows; and the blue bitter smoke of wood,
And radiant raindrops crouching in cool flowers;
And flowers themselves, that sway through sunny hours,
Dreaming of moths that drink them under the moon,
Then, the cool kindness of sheets, that soon
Smooth away trouble; and the rough male kisses
Of blankets; grainy wood; live hair that is
Shining and free; blue massing clouds; the keen
Unpassioned beauty of a great machine;
The benison of hot water, furs to touch,
The good smell of old clothes; and other such—
The comfortable smell of friendly fingers,

Hair's fragrance, and the musty reek that lingers about dead leaves and last years ferns.....Dear names

And thousand other throng to me! Royal flames,
Sweet water's dimpling laugh from tap or spring:
Holes in the ground and voices that do sing.
Voices in laughter, too, and body's pain
Soon turned to peace; and deep-panting train;
Firm sands, the little dulling edge of foam.... that browns
and dwindles as the wave goes home;

And washen stones, gay for an hour, the coid Graveness of iron; moist black earthen mould; Sleep, and high places; foot-prints in the dew, And oaks; and brown horse-chestnuts, glossy new; And new peeled sticks, and shining pools on grass; All these have been my loves.

কবি তাঁর কবিতায় যে অভিজ্ঞতার কথা বলেন সে অভিজ্ঞতায় শিশুর ইঞ্জিয়জ অভিজ্ঞতার সজীবতা; কাব্যের এই গুণটি সকল কাব্যেই বিশেষ করে ইংরেজী কাব্য-সাহিত্যে অতি প্রতাক্ষ। হোমারের কাব্যে এই ধরনের অভিজ্ঞতার উজ্জ্বল নিদর্শন পাওয়া যায়; কীঁচস

এবং মিন্টনের কাব্যেও এই গুণের অসম্ভাব নেই। মিন্টনের কাব্যে মহন্তর জটিলতাও এই গুণিটিকে ক্ষুণ্ণ করে নি। বস্তুর বর্ণোজ্জ্বল রূপটিকে কবি তাঁর সৃষ্ঠ্ শব্দ নির্বাচন ও প্রযোজনার মাধ্যমে আমাদের দেখান। কবি বস্তুটিকে বর্ণনা করেন তার ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য সন্তাটুকুর নির্দেশ দিয়ে; সমুদ্রকে তিনি মদের মত অন্ধকার বলেন, এথেনের চোখকে কটা বলেন, প্রত্যুষকে বলেন যে তার না কী গোলাপের মত আঙ্গুল। পশমের স্পর্শ, পুরোনো কাপড়ের গন্ধ, বন্ধুপ্রতিমের আঙ্গুলের ছোঁয়া, গোলাপেব ঘ্রাণ, কাটার হল ফুটিয়ে দেওয়া— এইসব ভাষা বাবহার ক'রে আপনার ইন্দ্রিয়জাত অভিজ্ঞতার কথা পাঠককে মনে পড়িয়ে দেন।

সাধারণতঃ আমাদের জ্বগতেব প্রতি যে প্রতিক্রিরাটুকু হয়ে থাকে তা কবি আমাদের ভুলিয়ে দেন: অনেকেব মতে এইটুকুই হল কবির কাজ। আমাদের আদিম সংবেদনের রূপটিকে পুনরুদ্ধার করাই হ'ল কবিকৃতি। শিশু বাঁধাধরা ছকে চলতে এবং বলতে শেখার আগে তার চোখ বা কান যে বিশুদ্ধ রূপ দেখে ও শব্দ শোনে সেইটুকু রসিকজনকে দেখানো এবং শোনানোই হ'ল কবিকৃলের মুখ্য কর্তব্য। শিশু যখন ট্রেন গাড়ী দেখে তখন তার কানে ইঞ্জিনের অন্ধৃত শব্দটাই বড ক'রে বাজে। তাই শিশু ট্রেনকে 'ছুছু' নাম দিয়েছে। তেমনি ধারা কবিও এই পরিচিত পারিপার্শ্বিককে অনেক নতুন নতুন অভিধায় অভিহিত করেন কারণ জাটিলতাবর্জিত ইন্দ্রিয়-সংবেদনে পৃথিবীটা অন্য ভাবে ধরা দেয়।

এই ইন্দ্রিয়ক্ত ছবিকে, সংবেদনকে মুখ্য বলে কবি বিশেষ গৌরব দেন, তাই কবি যে ভাষা বাবহার করেন তা একাধারে সবল ও আবেগ-সমৃদ্ধ। ইন্দ্রিয়ের কাছে তার আবেদন সর্বাপ্রণায়। যে কাবা ইন্দ্রিয়ের দারে সাড়া জাগায় না তা আমাদের আবেগকেও উদ্বেল করে তুলতে পারে না। যে সব কথায় সহজেই ইন্দ্রিয় সক্রিয় হয় তাদের এমন অসংযত এবং যথেচ্ছ ব্যবহার নিত্য দিন ধরে হয়েছে যে কবি আর সহজে তাদের দিয়ে ইন্দিত ফল লাভ ক'রতে পারেন না, তাই কবিকে নতুন বিষয়ের কথা, নতুন অনুষক্ষের কথা, চিন্তা করতে হয়। ঝলমলে কোন অনুষক্ষের কথা কবি হয়ত অপ্রত্যাশিত ভাবে বললেন। তখনই চমক ভাঙ্গে আমাদের, আমরা মনোযোগ দিই; দ্বিতীয় শতাব্দীর একজন কবি পাদ্রীকে বলছেন ঃ The modest water saw its God and blushed

এই বিস্ময়কৰ অনুষক্ষের মধ্য দিয়ে আমরা অনেক বেশী সজাগ হয়ে দেখি কেমন ক'রে জল মদে পরিণত হ'ল।

উপমা এবং রূপকের উপর অনেক আলোচনা হয়েছে। আমাদের বন্ধব্য হয়ত অনেক সহজ করে, সরল করে বলা যায় অধিকাংশ ক্ষেত্রেই । কবির বন্ধব্য বিষয়ের সঙ্গে যে সব বস্তুর নিত্য যোগ তা থেকে বন্ধব্য বিষয়টিকে মুক্ত করে নিয়ে উপমা এবং রূপকের সাহায্যে নতুন নতুন অনুষঙ্গের সঙ্গে তাকে যুক্ত করে দিলে আমাদের পক্ষে সে কাব্য থেকে যে তথ্যটুকু লাভ করা সহজ হয়, তা সজীব হয়ে ওঠে, প্রাণবস্ত হয়ে ওঠে এবং তীক্ষণতা প্রাপ্ত হয়। রূপকের সাহায্যে শুধুমাত্র কাব্যের বিষয়বস্তুতে ইন্দ্রিয়জ্ঞ সংবেদনের মর্যাদাটুকু আনে না; কাব্যের বিষয়বস্তুতে প্রাণের সঞ্চার করা হয় তাকে আমাদের আবেগ, আমাদের আশা, আকাঝা, আমাদের ঐতিহ্য এবং আমাদের অনুভৃতির সঙ্গে যুক্ত ক'রে। অন্যভাবেও বলা যায় যে আমাদের কোন কোন আবেগানুভৃতিকে ইন্দ্রিয়জ্ঞ অনুষঙ্গের সঙ্গে যুক্ত ক'রে তাকে হঠাৎ অতিমাত্রায় প্রাণবস্ত করে তোলা হয়।

"My love is like a red, red rose' অথবা 'Du bist wie cine Blume.'

অথবা আবার বলি রুপার্ট বুকের একটি আশ্চর্য সুন্দর কবিতার কথা। 'The dead' কবিতায় কবি বলেছিলেন সেই সব মৃত মানুষদের কথা বাঁরা জীবনকে ভালবেসেছিলেন, বাঁবা সুন্দরকে ভালবেসেছিলেন। কবি বলছেন নিত্য-সুন্দর ফুলের কথা, বহুমূল্য পোবাক-পরিছেদেব এবং দয়িতের গশুদেশের কথা যা একদিন অধুনা-মৃতদের পরম প্রিয় ছিল। তারপরে কবি কোন মন্তব্য না করেই বলেছেন ঃ

"There are waters blown by changing winds to laughter, And lit by the rich skies all day and after.

Frost with a gesture stays the waves that dance.

And wandering loveliness; he leaves a white
Unbroken glory, a gathered radiance,

A width, a shining place under the night."

দিনের বেলায় আমরা যে সব নৃত্য-চপল উর্মিমালা প্রত্যক্ষ করেছি তারা হঠাৎ এসে প্রাণের জগৎটার প্রতিনিধিত্ব করে এবং মৃত মানুষের প্রতিনিধিত্ব করে রান্তিরের শান্ত পরিবেশে দেখা স্তব্ধগতি জলবাশি।

এই উপমা এবং রূপকের ব্যবহার করেন কবি গতানুগতিক ছাঁচে ঢালা অভিজ্ঞতার প্রতিবাদ হিসাবে। আকাশের চাঁদ আর অর্থহীন শুভ চক্রাকার বস্তুমাত্র নয়; চাঁদ হল রাত্রির রাণী। সূর্য হল আপনার রথে চংক্রমণশীল যৌবন-লাঞ্চিত দেবতা। সুন্দরকে বলা হয়েছে যে সে হ'ল পরিদৃশ্যমান বিশ্বন্ধগতের অন্তর্গত এই অন্ধকার দেশের প্রোক্জ্বল আলোকবর্তিকা।

'The soul of Adonais like a star

Beacons from the abode where the eternal are.'

এ সত্য অনস্থীকার্য যে সকল ভাষাই রূপকাশ্রায়ী। অভিজ্ঞতায় যেটুকু পাওয়া যায়, নানান ভাবে ঘুরিয়ে ফিরিয়ে তাকে বাঞ্জনাময় করাই হ'ল আলোচনার উদ্দেশ্য। যে সব কথা শোনামাত্র ইন্দ্রিয় তার অর্থ গ্রহণ করে সেই ধরনের কথা ব্যবহারের ফলে, আমাদেব অভিজ্ঞতার এবং আবেগের নিগৃত যোগ সাধনের ফলে অথবা আমাদের সঙ্গে বিশেষ অভিজ্ঞতার অন্তর্গৃত্ত সম্বন্ধে প্রতিষ্ঠা ঘটলে আমরা কবির কাব্যকে অতি সহজ্ঞেই অনুধাবন করতে পারি, অর্থের উপলব্ধি সহজ্ঞ হয়। এই কারণেই জার করে বলা যায় না কোন একটি কবিতার সঠিক অর্থ কী। তার অনুবাদও সম্বন্ধ নয়। পেয়ারা আম্বাদন করে তার ম্বাদটুকুর যথাযথ বর্ণনা দেওয়া বা পিচ ফলের স্পর্শাচুকু সঠিক নির্ণয় করা কবিতার অনুবাদ করার মতই দুরুহ কর্ম। যে সঙ্গীতের পরিবেশে কবি একটি বিশেষ বার্তাকে প্রতিষ্ঠা করেছেন, যে শব্দায়ন করেছেন কাব্যের ভারটুকু প্রকাশের জন্য, যে সব রূপকের ব্যবহার করেছেন ভাবকে তীব্র করার জন্য, সে সবই অনুবাদ কর্মে হারিয়ে যায়। কাব্য হ'ল শব্দে প্রাণ প্রতিষ্ঠা করা অথবা বলতে পারি প্রাণই শব্দের রূপে কাব্যের উপজীব্য। বোদ্ধা যথন কাব্য পাঠ করেন তখন কবিব চার পাশের পার্থিব ক্লগণ্ডাকে দেখতে পান। কবি এইটুকু অনায়াসে সম্পন্ন করেন তার সঙ্গীতময় এবং চিত্রময় ব্যঞ্জনার মধ্য দিয়ে।

শিল্পীর মতই কবি রঙ ও রূপের পূঞ্জারী। আমরা একটি কবিতা সংগ্রহ বা চয়ন করতে পারি যার বিষয়বস্তু গোলাপফুল: কিন্তু কবির মানসিকতায় শিশুসুলভ সতেজ ভাবটুকু থাকলেও কবি ত' আর শিশু নন। তাঁর অনুভৃতির শূন্যতা অনিশ্চিত, মেজাজের জটিলতা শিশুর অভিজ্ঞতায় একেবারেই অলত্য। তাঁর কবি-কৃতির কৌশলই হ'ল তার খেয়ালখূশি, তার আবেগকে প্রাণবস্ত করা , তাদেব সত্য করে তোলা: এইটুকু না হলে কবি পাঠকের কাছে তাদের যথাযথরূপে হাজির করতে পারেন না। কবি যে পছায় তাঁর সংবেদনকে উজ্জ্বলতর করে তোলেন, সেই একই কৌশলে এই কাজটুকুও তিনি সমাধা করেন। কবিতাকে অনেক সময় অনুভৃতির সঙ্গে একান্ম করা হয়। পৃথিবীর অধিকাংশ গীতি-কবিতারই বিষয়বস্ত হ'ল কবির একান্ত ব্যক্তিগত আবেগময় জীবন। কবিরা বার বার মানুষের জন্ম জীবন এবং যৌবনকে ঘিরে কাব্য রচনা করেছেন। কারণ কবিরাও মানুষ এবং মানুষের আবেগের প্রতি তাঁদের অস্ত্রান্ত আকর্ষণ। কবিরা যখন এই সব বিষয় নিয়ে কাব্য রচনা করেন তখন তাঁদের সৃষ্টিতে প্রাণম্পদনটুকু প্রত্যক্ষ হয়; তাঁদের কাব্য স্মরণীয় হয়ে ওঠোঁ এর কারণ তাঁদের বক্তব্যের বিষয়বস্তু সাধারণবোধ্য ও সর্বজনীন বলে নয়, তাঁদের প্রকাশটুকু অনন্যসাধারণ বলে, কাব্যে মানুষের কোন একটি অবিসংবাদিত রূপে গ্রাহ্য মানস অবস্থার কথা কবি বলেন মৃত্যুহীন ভাষায় ঃ

Oh, never Say that I was false of heart. When absence Seemed my flame to qualify. As easy might I from myself depart, As From my soul which in thy breast doth lie,

হাজার হাজার নরনারী তাঁদের প্রেমাস্পদের জ্বন্য অস্পষ্ট এক ধরনের সুতীব্র আবেগ অনুভব করেন বটে কিন্তু তাঁরা সকলেই সেক্ষপীয়রের এই সনেটটিতে নিজ্ঞেদের অনুভৃতিকে

খুঁজে পান , কবি সকলেরই আবেগের কথাচুকু অনন্য সাধারণ ভঙ্গীতে ব্যক্ত করেছেন। কবি-কথিত প্রেমের সজীবতা এবং প্রছন্ন বাস্তবতা তাঁদের আপন আপন অনুরাগ সম্বন্ধে সচেতন

করে (দয়।

আবেগের ভূবনে কাব্য হল সর্বোত্তম প্রবক্তা; অন্য কিছুর মাধ্যমে আবেগকে এমন সুন্দর করে প্রকাশ করা যায় না। সাধারণ মানুষের চোখে থা তর্কশাস্ত্রবিদের কাছে যা একান্তই উপেক্ষণীয় তা ই কবির মনোযোগের কেন্দ্রবিন্দু হতে পারে। জলের রাসায়নিক তত্ত্বে কবির কোন আকর্ষণ নেই; তিনি জলের উপরে রোদের ঝিকিমিকি, আলোর শুল্র আভা দেখেন। পৃথিবী থেকে সূর্যের দূরত্ব নিয়ে কবি মাথা ঘামান না। তিনি আলোর আশীর্বাপটুকু অন্তরে অন্তরে অনুতর করেন। মানুষের সঙ্গে, বস্তুর সঙ্গে কবির যে নিত্যযোগ এবং তদ্জাত যে আবেগ কবির মনে সঞ্চারিত হয় তা একমাত্র কবিরই অনুশীলনের বস্তু। বৈজ্ঞানিক অথবা সাধারণ মানুষ এ ব্যাপারে কোন আগ্রহ প্রকাশ করেন না। ইন্দ্রিয়ের দ্বারে যে কাব্যের কোন আরেদন নেই তা যেমন মৃত ঠিক তেমনি যে কবিতা আরেগের উদ্রেক ঘটায় না তাও তেমনি মৃত। আরেগের উদ্রেক নানাভাবে ঘটতে পারে। ব্লেক তাঁর দুর্জ্ঞের্যাদের দ্বারা, ডোন তাঁর যৌন আবেদনের দ্বারা, দান্তে তাঁর ভাববদ্ প্রীতির সাহায্যে এবং শেলী তাঁর প্লাতোনিক ভাববাদের সহায়তায় আমাদের আবেগের প্রস্তরনকে বারবার মুক্ত করে দিয়েছেন। কবির মনে যে চিত্রকল্প এবং সঙ্গীতের সমারোহ শুক্ত হয়— তা হল কাব্য-সৃষ্টির প্রাথমিক অবস্থা; প্রবলভাবে বাঁচার জনাই এই চিত্র ও সঙ্গীতের সমারোহ সন্তব হয় ; কবি এই প্রাচুর্যটুকু মনে মনে উপলব্ধি করেন, তাঁর আবেগ-অনুভূতির অতলতা তিনি প্রকাশ করতে চান এবং মনেক

সময়ে আপনার অজান্তে তিনি অপরের সঙ্গে এটুকু একত্রে উপভোগ করতে চান। What is art' গ্রন্থে খবি তলস্তম নিষ্ঠাকে নন্দনতত্ত্বের গুণ হিসেবে খুব উচ্চে স্থান দিয়েছেন। কিন্তু বস্তুতঃ পক্ষে তলস্তম নৈতিক নিষ্ঠাকে বুঝেছিলেন। নন্দনতত্ত্বের ভাষায়ও নিষ্ঠাকে গুণ বলে গণ্য করা যায়। কবিতার মধ্যে কবি আপনার উৎসাহ আবেগ বহুল পরিমাণে অনুসূতি করে দেন এবং কাব্যের আঙ্গিকের মধ্যে এমন কৌশল থাকে যা পাঠকের মনে কবির উৎসাহ আবেগকে সঞ্চার করে দিতে পারে। বস্তু, ব্যক্তি অথবা ভাব কবির অনুভূতির উদ্রেক ঘটাতে পারে; কবি আবেগবিহুল হয়ে পড়তে পারেন যে কোন একটি উদ্দীপকের প্রতিক্রিয়ার ফলে। মানুবের মনোভাবের অস্তিত্বও তার পক্ষে মূল্যবান অভিজ্ঞতা। কবির আঙ্গিকের প্রসাদগুণে এই ভাবেরও 'হাত' গজাতে পারে; একথা বললেন মহাদার্শনিক হেগেল। কবি ওয়ার্ডস্বার্থের হুলয়ে ড্যাফোডিলদের আনন্দে নৃত্য করে। কিন্তু ভাবও হুদয়কে নৃত্যাছন্দে স্পন্দমান করে তুলতে পারে। কবি ভগ্নান লিখেছেনঃ

"I saw Eternity of the other night

Like a great ring of pure and endless light.

ইংলণ্ডে এক শ্রেণীর কবি রয়েছেন যাঁদের কাব্যে ভাব ফুলের মত, সুন্দর তকণীর মত মনোরম মূর্তি পরিগ্রহ করেছে। লুক্রেটিয়াস থেকে আর্লিংটন রবিন্ধন পর্যস্ত কবিকৃল এই শ্রেণীভুক্ত।

এমন ধারণা বহুদিন ধরে চলে আসছে যে দর্শন ও কাব্যের মধ্যে একটা বিরোধ আছে। চিন্তাবিদের বিশ্লেষণমূখীনতা ও কবির ইন্দ্রিয়জ আবেগপ্রবণতার মধ্যে একটা দ্বন্দ্ব রয়েছে।

আমরা প্লাতোর লেখার মধ্যে দেখেছি কীভাবে ভাব আবেগতপ্ত মূর্তিতে আবির্ভৃত হতে পারে ; এ ভাবকে কোন রূপক অথবা রূপকথার মধ্য দিয়ে প্রকাশ করা যায় ; কেবলমাত্র সূত্রাকারেই তা প্রকাশ-যোগ্য নয়। 'ফ্রিডাম' গ্রন্থে প্লাতো অমরতাকে নিয়ে যে রূপকথার সৃষ্টি করেছেন, যে ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য প্রতিমার মাধ্যমে তাকে রূপ দিয়েছেন, বলেছেন যে আত্মার রথ ছুটে চলেছে স্বর্গকে বারবার প্রদক্ষিণ ক'রে, তা প্রণিধানযোগ্য। লুক্রেটিয়াসের মতে জীবনের আবেগময় পরিণতি দেখিয়েও দেখানো যায় যে ধর্মকে ঘুণা করেও স্বর্ণবর্ণোচ্জল স্বাধীনতা এবং জীবন সম্বন্ধে বস্তুকেন্দ্রিক ধারণা থেকে মুক্তি পাওয়া থায়। কবি-কল্পনা নানাভাবে উদ্দীপ্ত হতে পারে— ছোটবড়, মহৎ অথবা ক্ষুদ্র যে কোন উদ্দীপ্কই এই কাজের জন্য যথেষ্ট। যদি কবির কল্পনার বিস্তার এবং গভীরতা থেকে থাকে তা হলে তিনি লুক্রেটিয়াসের মত সহজ্রেই প্রকৃতির প্রাকৃত সৌন্দর্যকে মহাকাব্যের উপজীব্য ক'বে তুলতে পারেন ; এই কাব্যে একদিকে যেমন বিষয়ের মাহায়্য এবং মহিমা থাকবে অন্যদিকে তেমনি সেই কাব্যে সঙ্গীত এবং আবেগময় রূপকল্পেরও অসম্ভাব হবে না। কবির স্বভাবজ কাব্য শক্তির ধর্ম হল ছলোময় চিত্রধর্মী উদ্ভাবনী ক্রিয়া এবং এই বিশেষ প্রক্রিয়ার সঙ্গে বিযুক্ত অনুসন্ধানী মনের সন্ধান সচরাচর প্রযুক্ত হয় না। যখন এই দুটো ভিন্নধর্মী ক্রিয়া যুক্ত হয় তখন আমরা প্রবল আবেগমুখন The Divine Comedy অথবা On the nature of things অথবা Paradise Losi-এর মত মহাকাব্যের সন্ধান পাই। আমাদের যুগেও হয়তো এমন কাব্য রচিত হবে ; এমন কবি হযতো আবির্ভৃত হবেন যাঁর লেখায়, বস্তু-জগতের সবটুকু জটিলতা এবং এদুষ্টের লীলা কল্পনা-মুখর ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য রূপ পরিগ্রহ করতে এবং পাঠকের বুদ্ধি ও কল্পনাকে একই সঙ্গে

উদ্দীপ্ত করে তুলবে। স্বধর্মে কোন বিষয়েই ও আপনাকে একাস্তভাবে কাব্যে উপজ্ঞীব্য বলে দাবী করতে পারে না। যা আছে তা হল কবি-প্রতিভা। এই প্রতিভা কখন একটি গোলাপ-কোরককে নিয়ে কাব্য রচনা করে আবার কখন তা সারা বিশ্ববন্ধাণ্ডকে আপন কাব্যের উপজ্ঞীব্য মনে করে। কবির কল্পনাগত অভিজ্ঞতার উপর এটি একাস্তভাবে নির্ভরশীল।

গদ্যের শিল্পরীতি আমাদের অন্য আর এক জগতে নিয়ে যায়। অবশ্য গদ্য এবং পদ্যের মধ্যে এমন একটা ভৃখণ্ড রয়েছে যেটা উভয়েরই এলাকা বলে বিবেচিত হতে পারে। গদ্যের যে প্রান্তিক রূপ, সেই রূপে আমরা দেখি ভাব ভাষাকে আশ্রয় ক'রে আপনাকে প্রকাশ করছে এবং কী প্রকাশ করছে গদ্যে সেটাই বড় কথা : কীভাবে প্রকাশ করছে সেটা বড় কথা নয়। গদ্য তার এই প্রান্তিকরূপে আপনার শিল্প-প্রকৃতিটুকু হারিয়ে ফেলে; সে শুধুমাত্র প্রকাশের বাহন হিসাবে পরিগণিত হয়। গদ্যকে এই রূপে আমরা সঙ্কেত চিহ্নের, সাঙ্কেতিক বার্তার অথবা কথার ব্যবহার কম করার সূত্র হিসাবে, তাদের বিজ্ঞান হিসাবে গণ্য করতে পারি।

গদ্যের যে সীমাস্ত এসে কাব্যের সীমাস্তের সক্ষে মিলে গেছে ঠিক সেইখানে গদ্য এবং পদ্যের মধ্যে তফাৎ করা দুয়র। গদ্যের মধ্যেও বিশুদ্ধ ভাষাগত উপাদান ও বিশুদ্ধ সংগীত উপাদানের আবিদ্ধার করা যে কোন লেখক অথবা পাঠকের পক্ষে সহজ্ঞসাধ্য। সংবেদনগত রীতিনৈপুণ্যে গদ্য স্বরবর্গ ও ব্যঞ্জনবর্গের বিভিন্ন সমন্বর ঘটিয়ে যে ধরনের সৌন্দর্য সৃষ্টি করে তা কাব্যের মত মনোহারী না হলেও, তা রমণীয়, একথা অনস্বীকার্য। গদ্যের ছদ হল বিমুক্ত ছদ, কাব্যের মিলের থেকে এর প্রকৃতি সৃক্ষাতর। আপন স্বন্ধপে গদ্যকে শিথিল কাব্যরূপ বলা যেতে পারে। প্যাটারের মত লেখকের লেখা আমরা পড়ি তার সুন্দর শব্দবিন্যাসের জন্য; ডি. কুইন্দির রচনা পড়ি তার চিত্রকল্প এবং গদ্য-ছন্দের উৎকর্ষের জন্য; রান্ধিন পড়ি তার স্থানে বর্ণোজ্জল বর্ণনার জন্য। অনেকের মতে এইসব লেখা গদ্যরীতির উৎকৃষ্ট নিদর্শন নয়। কেন না এদের মধ্যে অর্থের প্রাঞ্জলতা নেই।

গদ্য বহুবিধ এবং তার অত্যমুত লক্ষ্ণণীয়তা নানাবিধ কার্য-সম্পাদনে সহায়তা করে। গদ্য এমন এক শিল্পের বাহন যে শিল্পে রীতিটুক মুখ্য নয়। একটি দীর্ঘ প্রবন্ধে আমরা লেখকের ব্যক্তিগত জীবনের কাব্যিক প্রকাশটুকু দেখতে পাই। কবিতার মত অত সংবেদনশীল প্রকাশ না চাইলেও আমরা গদ্যসাহিত্যে লেখকের প্রজ্ঞার অনন্যসাধারণ প্রকাশটুকু দেখতে চাই। সেই অপরূপ প্রকাশভঙ্গী বক্তব্যের অধিক অর্থ বহন করে।

নন্দনতান্ত্রিক আদর্শের নিদর্শন হিসেবে উপন্যাস বিশেষ আগ্রহানিত মনোযোগের দাবী রাখে এবং সৃষ্টিকর্মের নিদর্শন হিসেবে সমগ্র কল্পনা প্রক্রিয়ার প্রকৃতির ওপরে বিশেষভাবে আলোকপাত করে। প্রাথমিক বিষয়জ্ঞান থেকে আরম্ভ করে সকল অভিজ্ঞতাই হ'ল কল্পনাশ্রয়ী উপন্যাসমাত্র। আমরা বস্তুকে দেখি না, আপনার প্রকৃতি এবং স্বভাবের নিরস্তর উদ্দীপন থেকে আমরা বস্তুর রূপটুকুকে গড়ে নিই। রূপক অর্থে বলছি না, যথার্থই টেবিল, চেয়ার, গাছপালা, বাড়িঘর, শাকসব্জি, রাজরাজড়া এরা সবাই আমাদের কল্পনাজাত। সংবেদন প্রবাহ থেকে আমরা যে ইন্দ্রিয়োপান্ত পাই তা নিয়ে আমাদের চারপাশের স্থায়ী বস্তুজগণটার নির্মাণ সম্ভব হয়। জগৎ সম্বন্ধে আমাদের যে ধারণা বিদ্যমান তা স্থপতির কল্পনার সঙ্গে তুলনীয়। অন্যলোক সম্বন্ধে আমরা যে ধারণা করি, আমাদের নিকটতম বান্ধ্রব অথবা পরিচিত ব্যক্তিরও আমরা যে রূপ কল্পনা করি, তাদের সঙ্গে নিত্য আলাপ—আলোচনা ভাব আদান-প্রদানের

মাধ্যমে ইতস্ততঃ বিক্ষিপ্ত ইন্দ্রিয়োপান্তকে সমন্বিত ক'রে যে কল্পিত জগৎটুকু সৃষ্টি করি তা হ'ল আমাদের কল্পনার স্থাপত্য শক্তির নিদর্শন। আমাদের সমস্ত জ্ঞানই হল কল্পিত ছবি; একে অলিখিত কল্পনাও বলা চলে।

ঐপন্যাসিক ইচ্ছা করেই খুঁটিনাটি তথ্যাবলীকে পশ্চাদপটে স্থান দেন, ঘটনাবলীর মধ্যে পারস্পর্য প্রতিষ্ঠা করেন এবং কর্মপ্রেরণা, আবেগ ও অভিমতকে চরিত্রসন্তা দান করেন। ভগবানের চেয়েও অপেক্ষাকত অধিক নিশ্চিত ভিত্তির ওপর উপন্যাসকার আপন উপন্যাসের জ্বগৎটক সৃষ্টি করেন। আমাদের অর্ধপরিচিত প্রতিবেশীর চেয়েও স্পষ্টতর ও অবিসংবাদিত সন্তা নিয়ে আমাদের সামনে আবির্ভূত হয়েছেন টম জোনস, ডেভিড কপারফিল্ড অথবা আনা কারেনিনা। এইসব চরিত্র যে শুধু বেঁচে আছে তাই নয়, এঁরা এদের নিজের স্কণতে বেঁচে আছেন। যুদ্ধ এবং বিপ্লবের পরিবর্তন সম্ভাবনার সঙ্গে সঙ্গে আনা কারেনিনা যে সমাজে তাঁর অপ্রূপ ঐশ্বর্যবান অথচ তাৎপর্যহীন জীবন যাপন করেছিলেন তা অন্তর্হিত হয়েছে। কিন্তু এই স্ত্রীবনের পদ্ধতি, আনুষঙ্গিক গ্রাম্য জীবনযাত্রা, এর শুভাশুভের ধারণা চিরকালের জন্য অমর হয়ে আছে। তলস্তম একটি নতুন সভ্য সমাজের সৃষ্টি করেছিলেন, তিনি কোন সমাজ ব্যবস্থার কথাচিত্র অঙ্কন করেন নি। কাল্পনিক উপন্যাসের মহন্তম আবেদন হল এই যে আমরা উপন্যাসবর্ণিত পাত্র-পাত্রীর ঐশ্বর্যের অংশভাগী হতে পারি অনায়াসে শুধুমাত্র কল্পনাকে আশ্রয় ক'রে। আমরা তাদের জ্বয়লাভে বা বিপর্যয়ে সমান ভাবে অংশগ্রহণ করি একেবারে সত্যিকারের কোন মূল্য না দিয়ে। আমরা যে দেশে কোনদিনও যাইনি সেই দেশে এদের সঙ্গে বিচরণ করি ; এদের সঙ্গে যে ভালবাসার আস্বাদন করি তা পূর্বে কোনদিনও আস্বাদন করার সোভাগ্য আমাদের হয় নি। আমাদের পরিচিত জীবনাপেক্ষা বিস্তৃততর, বিচিত্রতর এই জীবনে অনপ্রবেশ লাভ ক'রে আমরা আমাদের পরিচিত জগতের জীবনধারাকে আরও সন্দরভাবে. আরও গভীরভাবে উপলব্ধি করি এবং আরও ভালভাবে শিখি। ঔপন্যাসিকেরা জীবন ও জ্বগৎ সম্বন্ধে আমাদের যে কতখানি শিক্ষা দেন, তার সঠিক পরিমাণ নির্ণয় করা কঠিন : এদৈর কাছ থেকে আমরা আমাদের প্রতিবেশীদের সম্বন্ধে তাঁদের জীবনযাত্রার উপর তাঁদের বিষাদবিধুর চিন্তা-ভাবনার প্রভাব সম্বন্ধে অনেক জ্ঞান লাভ করি। এক অর্থে উপন্যাসকার হলেন আপনার যথার্থ দর্শনবেক্তা। অনেক পাত্র-পাত্রী নিয়ে যদি একটা গল্প লিখতে হয় তাহলে অদৃষ্ট সম্বন্ধে এবং প্রকৃতি-দর্শন সম্বন্ধে একটি ধারণা থাকা দরকার। ঔপন্যাসিকদের মধ্যে যাঁর সবচেয়ে কম দার্শনিক চেতনা আছে বলে মনে হয়, তাঁর উপন্যাসের ঘটনা-পারস্পর্যের পরিকল্পনায়, পরিবেশ সৃষ্টিতে তিনি তাঁর আপন জ্বগৎ সম্বন্ধে ধারণাটুকুকে রূপ দেন : যখন আমাদের সমকালীন উপন্যাসকার হার্ডি, আনাতোল ফ্রান্স অথবা ট্রমাসম'ানকে আমরা দার্শনিক বলি, তাঁরা নিশ্চরই তাঁদের সমকালীন দর্শনশাস্ত্রীদের চেয়ে অনেক সমুদ্ধতর অর্থে দার্শনিক। তাঁরা তাঁদের চিত্রিত-চরিত্রের মধ্য দিয়ে আপন আপন ব্যক্তিসন্তার মধ্য দিয়ে অস্তিত্বের সম্যক মূল্যায়নটুকু করে দেন। তারা তাদের জীবন মূল্যায়নটুকুর যাথার্থ্য সমগ্র মানব সমাজের অস্তিত্বের পটভূমিকায় নির্ণীত করেন। তারা শুধুমাত্র মূল্যায়নই করেন না, তারা নতুন এক জগতের সৃষ্টি করেন। সমসাময়িক দর্শনিচিন্তায় আমরা এমন একটি জগতের আবিধার করতে নিশ্চয়ই পারব না, যে জ্বগৎ উপন্যাসকারের সৃষ্ট জ্বগৎ থেকে পূর্ণতব এবং ব্যাপকতর। কারণ উপন্যাসিকের মন অনন্তে সংলগ্ন এবং তাঁর দৃষ্টি ও কল্পনা কালের বিস্তারের গভীরে প্রবেশ করে :

## সাহিত্য : নন্দনতাত্ত্বিকের দৃষ্টিতে

সাহিত্যের ব্যুৎপত্তিগত অর্থ করতে গিয়ে সমালোচক বললেন যে, সাহিত্যের ভেলাতে সাহিত্যিক এবং সাহিত্যরসিক একই সঙ্গে পাড়ি জমায়। সহিতত্ব হ'ল সাহিত্যের মূলে। আমাদের নিবদ্ধের ক্ষুদ্র পরিসরে এই সহিতত্ব কথাটির অর্থ মনস্তান্ত্বিক এবং পরাতান্ত্বিক ব্যাখ্যার পটভূমিতে আলোচিত হবে।

শিল্পী অর্থাৎ সাহিত্যিক সৃষ্টির কোনও এক দেবদূর্লভ মুহুর্তে অনুভূতির তথা আবেগের চিত্রটিকে ভাষার আরশিতে ধরে দিয়ে সহদয় সামাজিকের কাছে তা উপস্থিত করতে চান ; লেখা ছাপা হয় ঃ 'গৌড়জন যাহে আনন্দে করিবে পান সুধা নিরবধি'। উদাহরণ দিই, ক্লাসিক উদাহরণ।

ক্রিয়ারত ক্রৌঞ্চমিথুনের একটিকে ব্যাধ হনন করল। দস্যু রত্নাকর আবেগউচ্চকিত এক নিবিড় মুহুর্তে সেই বিয়োগান্ত নাটক দর্শন করলেন। তাঁর মনে যে কারুণারস সঞ্চারিত হল তিনি তাকে সঞ্চারিত করে দিলেন সহাদয় সামাজিকের মনে, এমন কথা বলা হয়। কি করে করলেন? কেমন করে করলেন? কবির মনের ভাব কেমন করে রস্তিকের মনে সঞ্চারিত হয় তার পর্যালোচনার অবকাশ আছে। সমালোচক এই তত্ত্বটিকে সত্যের মর্যাদা দিয়ে বসেন কোনও রকম বিচার বিশ্লেষণ না করেই। তাঁরা ধরে নেন যে পাঠক ত' সহক্রেই কবির কথা বৃথতে পারবেন। আমাদের প্রশ্ন হল ঃ সত্যি সত্তিই পাঠক অনায়াসে কবি বা সাহিত্যিকের মনের অন্দরে প্রবেশ ক'রে তার আবেগ এবং অনুভূতির ক্রগৎ সম্বন্ধে আপনার মনে সাক্ষাৎ প্রতীতি সঞ্চার করতে পারে কি?

কবিগুরু রবীন্দ্রনাথের 'মালিনী' নাটক থেকে 'মালিনীর' কয়েকটি কথা ভূলে দিই ঃ

"রাজকনা আমি, দেখি নাই
বাহির-সংসার—বসে আছি এক ঠাই
জন্মাবধি চতুর্দিকে সুখের প্রাচীর
তামারে কে করে দেয় ঘরের বাহির
কে জানে গো। বন্ধ কেটে দাও মহারাজ!
ওগো ছেড়ে দে মা—কন্যা আমি নহি আজ,
নহি রাজসুতা—যে মোর অন্তর্বামী
অগ্নিময়ী মহারানী, সেই শুধু আমি।"

কবি এখন মালিনীতে রূপান্তরিতা; মালিনীর ভূমিকায় মহাকবি যে অনুভূতির কথা বললেন সে কথা আমাদের কাছে দুর্বোধ্য। শুধু আমরা কেন মালিনীর মাতা রাজমহিবীর কাছেও এই আবেগ ও অনুভূতির স্বগতোক্তি একেবারেই হেঁয়ালিপূর্ব। মালিনীর মাতা রাজমহিবী, তাঁর গর্ভে মালিনীর জন্ম। তিনিও তাঁর বালিকা কন্যার এই অন্তহীন অনুভূতিলাকের কোনও সন্ধানই রাখেন না; হয়তো এই অনুভূতিলোকের দুর্বোধ্যতার ইঙ্গিত কবিগুকু দিতে চাইলেন তাঁর পাঠককে, তাই তিনি রাজমহিবীর মুখ দিয়ে বলালেন ঃ

মহিষী॥ "শুনিলে তো মহারাজ্ঞ? একথা কাহার? শুনিয়া বৃঝিতে নারি। এ কি বালিকার! এই কি তোমার কন্যা। আমি কি আপনি ইহারে ধরেছি গর্ভে।"

রাজমহিষীর 'শুনিয়া বুঝিতে নারি' স্বীকৃতি সমস্ত পাঠকের। আধুনিক সেমান্টিক্সে এই শব্দের অর্থের অনির্দিষ্ট তত্ত্বটিকে প্রায় স্বীকৃত সত্যের মর্যাদায় এক্ষেত্রে নির্দিষ্ট করা হয়েছে। কবি যে অর্থে কথা বলেন সাহিত্যিক যে অর্থে শব্দ ব্যবহার করেন সে অর্থচ্কু দুরধিগম্য।

আমরা যখন আমাদের সাধারণ ব্যথাবেদনার কথা বলি সেই ব্যথা বা বেদনার কথা, আমাদের যে সাধারণ সুখ বা আনন্দের কথা বলি সেই সুখ বা আনন্দের কথা, তা কি একাস্থ প্রিয়জনেরাও বুঝতে পারেন? সাহিত্যিকের উত্তৃঙ্গ অনুভূতির কথা পাঠকের বোধগম্যতার বাইরে থাকে বলেই আমাদের বিশ্বাস। আরও উদাহরণ দিই (এই উদাহরণটি দিয়েছেন স্বয়ং করিশুরু রবীন্দ্রনাথ। শকুস্কলার পতিগৃহে যাত্রাকালে কম্বমুনির সেই উক্তি স্মরণ করুন। তিনি তপোবন তরুদের ডাক দিয়ে বললেন ঃ)

'ওগো সরিহিত তপোবন তরুগণ, তোমাদের জল না করি দান যে আগে জল না করিত পান, সাধ ছিল যার সাজিতে তবু স্লেহে পাতাটি না ছিড়িত কভু, তোমাদের ফুল ফুটিত যবে যে জন মাতিত মহোৎসবে, পতিগৃহে সেই বালিকা যায়, তোমবা সকলে দেহো বিদায়!'

জানি না তপোবনতরুউদ্দিষ্ট ঋষি কষ্ঠের বাণী এ যুগের কোনও পাঠকের বোধগম্য হবে কি না ? এ যুগের নগরবাসী মানুষের সঙ্গে প্রকৃতির কম্বক্ষিত একাছাতাটুক অনুধাবন করতে পারবেন না বলেই মনে হয় ; আর তা না পারলে শকুন্তলা কাবেদ আবেদন বহুলাংশেই এ যুগের পাঠকের কাছে ব্যর্থ হয়ে যাবে। কালিদাসের সমকালীন পাঠকেরাও কবিক্ষিত কম্বের সৃক্ষ্ বেদনাটুকুকে অনুধাবন করতে পেরেছিলেন কিনা সে সম্বন্ধে সন্দেহের অবকাশ আছে। শকুন্তলা নাটকের পঞ্চম অঙ্কে শকুন্তলার প্রত্যাখ্যান দৃশ্যে আসুন ; সে অঙ্কের আরম্বেই কবি রাজার প্রণয়রঙ্গভূমির যবনিকা ক্ষণকালের জন্য সরিয়ে দেখিয়েছেন।

রাজপ্রেয়সী হংসপদীকা নেপথ্যে সংগীতশালায় আপন মনে বসে গান করছেন ঃ
'নবমধুলোভী ওগো মধুকর
চ্যাতমঞ্জুরী চুমি,
কমলনিবাসে যে প্রীতি পেয়েছো
কেমনে ভূলিলে তুমি।'

এই গানের অন্তরন্থিত ভাবটি হল এই দৃশাটির মর্মকথা। এই প্রত্যাখ্যানের বেদনা অধিকাংশ পাঠক-পাঠিকার কাছেই অবোধ্য। অকৃতঞ্জ, কৃতত্ম বললেও ভুল হয় না। রাজা দুত্মান্তের অপরাধ এই যুগের পাঠকপাঠিকার কাছে ক্ষমার অযোগ্য নয়। প্রেমে প্রত্যাখ্যাত হলেই তা এ যুগে হৃদয়বিদারক বলে গণ্য হয় না ; এ যুগের মেয়েরা বা ছেলেরা প্রেমে প্রত্যাখ্যাত হলে দ্বিতীয়বার কেন বছবারই প্রেমের রাজপথে বা চোরাগলিতে অনুপ্রবেশ করে থাকে। সেই প্রত্যাখ্যানকে সেই বিয়োগান্ত পরিস্থিতিকে Absolute বা স্বয়ন্তর করে তুলে জীবনকে মরুভূমি করার কথা তারা ভাবতেই পারে না। অতএব কাব্যে যখন অনুভূতির, আবেগের কথা বলা হয় আর সে কথা না বললে কাব্য কাব্য হয়েই ওঠে না তখন আমরা বলব যে কবির অনুভৃতির অনুকরণ পাঠকের পক্ষে দৃঃসাধ্য। এক যুগের পরিবেশ অন্যযুগে অলভা ; একই কালে একই পরিবেশে বাস করে আবার দু'টি মানুষের মনোগত পরিবেশ বিভিন্ন হয়, এই সত্যটি এখন সর্বজনস্বীকৃত। মহাকবি কালিদাসও এই সত্যটিকে স্বীকার করেছেন ; ভিন্ন রুচির্হিলোকাঃ' ভিন্ন লোকের ভিন্ন রুচি। তাই আমরা কেউই এক জিনিষ দেখি না, এক জিনিষ বুঝি না, এক জিনিষ জানি না। অর্থাৎ অতি পরিচিত দেখার বস্তুটিকে আমরা সকলেই ভিন্ন ভাবে দেখি। আবার উদাহরণ দিই— আপনি আমি শিমুল সজনে গাছকে দেখেছি চর্মচক্ষে, শিমুল গাছে তুঁলো হয়, সজনে গাছ থেকে ডাঁটা পাই, বড়জোর সজনে গাছ ওঁয়োপোকার উপদ্রবের কথা মনে পড়িয়ে দেয়। আরও অনেক জ্ঞানবান গুণবান পাঠক আছেন, শিমুল সজনে হযতো তাঁদের আরও কিছু শৃতিচারণে সাহায্য করতে পারে। কিন্তু যে শিমুল সজনে কবি রবীন্দ্রনাথকে ঋণে আবদ্ধ করে, কোন এক অনাদিকালের মায়ায় কবি মনকে আচ্ছন্ন করে সে শিমূল সজনের কথা আমরা জানি না। গাছের এই অলোকসামান্য শক্তি, এই অমৃতময় রূপ দেখেছেন রবীন্দ্রনাথ ; হয়তো বৃক্ষের আরও মহত্তর রূপ দেখেছিলেন বৈদিক ঋষিরা। সেই দেখা হল 'দর্শন করা', সীমার মধ্যে অসীমকে প্রত্যক্ষ করা। রবীন্দ্রনাথ গাছ দেখতে গিয়ে সেই দেখার কথা তাঁর একটা প্রবন্ধে বললেনঃ "এই গাছের রূপটি যে তাঁর আনন্দ রূপ, যে দেখা এখনও আমাদের দেখা হয় নি মানুষের মুখে সে তার অমৃতরূপ, দেখার এখনো অনেক বাকি— 'আনন্দরূপমমমৃতং' এই কথাটি যেদিন আমার এই দুই চক্ষু বলবে সেই দিনই তারা সার্থক হবে। সেই দিনই তাঁর সেই পরম সুন্দর প্রসন্ন মুখ, তাঁর দক্ষিণং মুখং', একেবারে আকাশে তাকিয়ে দেখতে পাব। তখনই সর্বত্র নমস্কারে আমাদের মাথা নত হয়ে পড়বে— তখন ওষধি বনস্পতির কাছেও আমাদের স্পর্ধা থাকবে না— তখন আমরা সত্য করেই বলতে পারব ঃ 'যো বিশ্বং ভুবনমাবিবেশ, যো ওষধিষু, যো বনস্পতিষু তলৈ দেবায় नरमा नमः।'

অতএব চর্মচন্দ্রে দেখাটা দেখা নয়। মন দেখে, মন শোনে, সেই মনই হল রূপকার; সেই মনই বক্তা, আবার সেই মনই শ্রোতা; সে মন রং লাগায়। সেই মনই আবার রং অবলোকন করে। অতএব একের দেখা একের শোনা চিরকালই অপরের কাছে অদৃশ্য এবং অশ্রুত থেকে যায়। এ কথা কাব্য কথা নয়, এ সত্য মনস্তব্বসম্মত। সাহিত্যের যথাযথ সমালোচনা তখনই সম্ভব হবে যখন আমরা সাহিত্যিকের কল্পনা থেকে পাঠকের কল্পনায় সঞ্চালন (Communication)-কে সম্ভব বলে মনে করব। অর্থাৎ যখন সাহিত্যিকের দেখা সাহিত্যিকের শোনা পাঠকের দেশনে' এবং 'শ্রবণে' রূপান্তরিত করতে পারব তখনই সাহিত্য সমালোচনার সামগ্রী হয়ে উঠবে। কবি ওয়ার্ডস্বার্থ Emotions recollected in tranquility-র কথা বলেন, সেই আবেগ অনুভৃতির নিবিভৃতা যদি চিরকালের জন্য অন্যজনার জানার বাইরে থেকে যায় তা

হলে কেমন করে কাব্যের এবং সাহিত্যের সমালোচনা সম্ভব হবে তা আমাদের বুদ্দির অগম্য। সমালোচনার অর্থই তো হল, সমালোচক বিচার করবেন, কবি তাঁর অনুভৃতির কথা, তাঁর ভাবাবেগের কথা, তাঁর হৃদয় উদ্বেলতার কথা যথাযথ ভাবে পাঠককে জ্ঞানাতে পেরেছেন কি না। এ কথা আমাদের মনে রাখতে হবে এই অনুভৃতি বা আবেগের উদ্দীপন কবির জীবনদর্শন, কবির জীবনাদর্শ, কবির জীবনবাদ এ সবের দ্বারা অতি নির্দিষ্ট। অতএব কবির আবেগ অনুভৃতির যথার্থ অনুধাবন করতে পারলেই আমরা মনে করি কবির আবেগ, মানসসন্তা তথা জীবনসন্তাকে অবলোকন করা হ'ল। কবির অনুভৃতিলাক সাহিত্যিকের অনুভবের জগৎ চিরকালের জন্য পাঠকের নাগালের বাইরে থেকে যায় বলেই পাঠকের পক্ষে তার নিজের মনোমত একটি রসের জগৎ সৃষ্টি করে তাতে অবগাহন করা সম্ভব হলেও পাঠক কখনই সাহিত্যিকের সৃষ্ট জগতে প্রবেশ করতে পারেন না; সে অনুপ্রবেশটুকু না ঘটলে সাহিত্য-সমালোচনাও সম্ভব নয়। তাই আমাদের মতে কাব্যরসের অনুভব, সহিত্যরসের আস্থাদন করা সম্ভব হলেও সাহিত্য বা সাহিত্যিকের সমালোচনা করা সম্ভব নয়। অতএব বলা চলে 'সাহিত্য সমালোচনা' কথাটি সোনার পাথরবাটি, যার মধ্যে চিস্তাগত স্ববিরোধিতা নিষ্ঠ্য স্প্রপ্রতিষ্ঠিত।

## সাহিত্য ও জীবন : নন্দনতাত্ত্বিক পর্যালোচনা

সাহিত্য যদি জীবনের প্রতিচ্ছবি মাত্র হয় তবে সে ক্ষেত্রে কল্পনা অবাস্তর ও 'এহবাহ্য' হয়ে পড়ে। ''যদিষ্টং তল্লিখিতং" তত্ত্বটি যদি পশুত সমাজে গ্রাহ্য হ'ত তাহলে শিল্প সাহিত্যের ক্ষেত্রে কল্পনার উপযোগিতা এবং মূল্যটুকু ন্যূনতম হয়ে থাকত ; কিন্তু সুখের বিষয় শিল্প ও সাহিত্যের ক্ষেত্রে সেটি ঘটে নি। শিল্প ও সাহিত্য কল্পনাকে আশ্রয় করেই উচ্জীবিত হয়ে উঠেছে। কল্পনায় আমরা ঘোড়ার পিঠে পাখা জুড়ে দিয়ে পক্ষীরাজের সৃষ্টি করেছি। সে পক্ষীরাজ হ'ল এমন এক কল্পনার দান যার মূল শিকড় প্রোথিত রয়েছে জীবনের বাস্তব অভিজ্ঞতার মধ্যে। এই কল্পনা বাস্তব অতিক্রান্ত নয় ; অভিজ্ঞতা নির্ভর এই কল্পনা পরিচিত ' জগৎটাকে অতিক্রম করলেও অভিজ্ঞতার বাইরে সে পুরোপুরি যেতে পারে নি। কোন কল্পনা পুরোপুরি অভিজ্ঞতার বাইরে যেতে পারে কিনা সন্দেহ। কোথাও না কোথাও অভিজ্ঞতার वक्षन, অভিজ্ঞতার নিষেধ স্থূল ভাবে না হলেও সৃক্ষ্মভাবে থেকে যায় ; कक्सलारकর মধ্যে যাকে আমরা উদ্দাম কবি-কল্পনা বলি, মনস্তত্ত্বে যাকে Unbridled imagination বলা হয়েছে, সেই অবাধ কল্পনার উদাত্ত সঞ্চরণ আমরা পেয়েছি রূপকথায়, Fairy Tales এ, Absurd নাটকে, আধুনিক গল্পে এবং কবিতায়। যে সামাজ্ঞিক বিধিনিবেধের দূরতম ছায়ানির্দেশ আমাদের কল্পনাকে এতদিন শিল্পসাহিত্যের ক্ষেত্রেও আংশিক রুদ্ধ করে রেখেছিল আধুনিক শিল্প ও সাহিত্যে তাকেও পাশ কাটিয়ে এগিয়ে যাবার লক্ষণ দেখতে পাই। আরিস্ততল কথিত Beginning, Middle and End theory'র আংশিক বিবর্ধন সাহিত্য এবং শিল্পের কোন কোন মহলে আমরা লক্ষ্য করেছি। নাটক এবং কাব্য লিখতে হলে যে কবি-কল্পনার পূর্বাপর্য থাকতেই হবে এমন কথাটি, এমন তত্ত্বটি সমালোচক গ্রহণীয় বলে মনে করছে না। অতএব যে কবি-কল্পনা একদিন উদ্দাম উৎসাহে 'বলাকা'য় পাথরের পাহাড়কে পাথুরে মেঘ করে দিতে চেয়েছিল সেই কবি-কল্পনা আজ সর্বগ্রাসী হয়ে বিশ্ব-সংসারটাকে সচল করে তুলেছে।

এখন প্রশ্ন হবে কল্পনার কাজটা কি হবে শিল্প ও সাহিত্যের ক্ষেত্রে? আমরা শিল্প প্রতিভাকে বলেছি এটা হ'ল সেই শক্তি যা অপূর্ব বস্তু নির্মাণকে সম্ভব করে। কবি কল্পনার বলি 'The light that never was on sea or land', অর্থাৎ ইতিপূর্বে পৃথিবীর বুকে যে আলো কখনও জ্বলেনি সেই আলোর প্রজ্বলন এবং উদ্দীপন এ দু'টি শিল্পীর এবং কবির কল্পনার কাজ। যা আছে তার সম্বন্ধে বিবৃতি দেওয়া তার বর্ণনা করা কবি-কল্পনার কাজ নয়। কবি-কল্পনা সৃষ্টি করে; যেমন ক'রে বিশ্ববিধাতা সংসার সৃষ্টি করেছেন তেমনি করে কবি-কল্পনা সাহিত্য এবং শিল্পকে সৃষ্টি করে। সংসার শশ্বটির অর্থ হ'ল সম্যক রূপে সৃষ্টি করা—সম-সৃ-ঘঞ এই সম্যক্ সৃষ্টি হ'ল কবি-কল্পনার কাজ। শিল্প ও সাহিত্য হ'ল নতুনকে সৃষ্টি করা, নতুনের সম্ভাবনাকে উজ্জ্বল ক'রে তোলা। এ হ'ল কল্পনার কাজ। কল্পনা যা সৃষ্টি করবে তা হবে অপূর্ব অর্থাৎ পূর্বে এ কাজ কখনও সংঘঠিত হয় নি। অতএব বলা চলে কল্পনার নব নব উন্মেবশ্যালিনী প্রতিভার সহচরী যে শক্তি সাহিত্য এবং শিল্পের ক্ষেত্রে নতুন নতুন বিষয়ের উন্মেব ও অবতারণা করে সেই শক্তি হ'ল সাহিত্য প্রতিভা।

কল্পনার স্বরূপ লক্ষণ হ'ল যে সে নব নব সৃষ্টির জননী হয়েও অন্যলোককে, রসিক পাঠককে, সহাদয় সামাজিককে আপনার সঙ্গে টেনে নেয়। সাহিত্যের ব্যুৎপত্তিগত যে অর্থ সেই অর্থের সঙ্গে কল্পনার প্রকৃতির যোগ ওতঃপ্রোভ ভাবে জড়িত। যা কিছু কল্পিত হয়েছে, যা কিছু সুন্দরের দাবী রাখে তার বসাস্বাদন করবে গৌড়জন, গুণীজন, সহাদয় হৢদয়-সংবাদী, দেশকাল অতিরিক্ত রসিকের দল। কল্পনার আকাশে ফুল ফোটে, কল্পনায় অতিপবিচিত অবক্ষয়ী মানুষও অপরিচয়ের দূরতে দাঁড়িয়ে বিরাট পুরুষরূপে চিহ্নিত হয়ে থাকে। যে মানুষ অতি সাধারণ, সৃষ্প দৃঃখে গড়া যাদের জীবন, যে মানুষ গুধু দিনযাপনের, শুধু প্রাণধারণের প্রানি নিয়ে বাচার যন্ত্রণায় অর্ধমৃত হয়ে আছে সে মানুষকে দেখি কবি-কল্পনায় ভাস্বর হয়ে চিরায়ত রূপ পরিগ্রহ করতে, কবি-কল্পনায় সেই মানুষকে দেখি দেবতার শূনাস্থান পূরণ করতে : দেখি সেই মানুষকে এযুগের খণ্ডকাব্যের অধিনায়ক রূপে সতীর্থ মানুষের প্রণাম প্রহণ করতে ঃ

"নমি তোমা নরদেব কি গবে গৌরবে গাঁড়ায়েছ তুমি, সর্বাঙ্গে প্রভাত রশ্মি শিরে চূর্ণ মেঘ পদে শত্প ভূমি।"

যে কবি-কল্পনায় একদিন পর্বত বৈশাখের মেঘরূপে প্রতিভাত হয়েছিল সেই কবি-কল্পনাই মানুষের দেবাযত চিরায়ত মূর্তির প্রতিষ্ঠা করল। এ হ'ল কবির কল্পনা, এ হ'ল সৃষ্টির সর্বোত্তম জগৎ।

এই কল্পনার জগৎ অর্থাৎ শিল্পলোক এবং বাস্তব জীবনের সঙ্গে কোথাও একটা যোগ রয়ে গেছে। কবি-কল্পনার যে পক্ষীরাজ আকাশে ওড়ে তার বস্তুরূপ রয়ে গেল আকাশে ওড়া পাখীতে এবং দিগন্ত সন্ধানী ঘোটকের বিদ্যুৎ গতিতে। সাহিত্যের সঙ্গে জীবনের যোগটুকু তাই কখনই বোদ্ধা সমালোচকের দৃষ্টিতে অধরা থাকে নি। সাহিত্য জীবনের সঙ্গে জীবনের যোগ ঘটিয়ে দেয় আব এই যোগটুকু না ঘটাতে পারলে সাহিত্য সৎ-সাহিত্য রূপে, শিল্প সত্যিকারের শিল্পরূপে কখনই গৃহীত হয় না। জীবন এশং শিল্পের পারস্পরিক সম্বন্ধটুকু আবিদ্ধার করতে গিয়ে এদিকে ভারতীয় সংস্কৃতি ঋদ্ধিবান।

ভারতীয় সংস্কৃতির ঋদ্ধিবান পুরুষ ভোজদেব জীবন ও শিল্পকে সমার্থক বলে ঘোষণা করেছিলেন। তাঁর মতে উভয়েই সৃষ্টি, উভয়েই নিয়তিকৃত নিয়মরহিত। প্রকৃতির নিয়মে ফুল ফোটে, ফল ফলে। কিন্তু মনুষ্য-জীবন প্রকৃতির বিধি অতিক্রান্ত। আধুনিক মনস্তত্ত্বে যে অভ্যাস (Habit) এবং সহজাত বৃত্তি (Instinct) এতদুভয়ের পারস্পরিক সম্বন্ধের আলোচনা চলেছে, তাতে ক'রে এই সত্যটিকে সহজেই গ্রহণ করা যায় যে মনুষ্য-জীবন প্রকৃতির বিধি-বিধান অতিক্রান্ত। মানুষের জীবন যদি অভ্যাস-নিয়ন্ত্রিত হয় তবে ত প্রাকৃত বা প্রকৃতি নির্দিষ্ট জীবন ধারণা থেকে বিচ্যুত। আবার মনুষ্যজীবনকে যদি সহজ্ঞাত প্রবৃত্তি বা Instinct-এর অধীন বলে গণ্য করা হয় তবে তা হল আমাদেব পূর্বাপূর্ব পুরুষদের পুরুষানুক্রমে প্রদন্ত অভ্যাসাবলীর ধারা অতি নির্দিষ্ট। উভয় ক্ষেত্রেই এ সত্য অনম্বীকার্য হয়ে পড়ে যে মানুষের জীবন প্রকৃতি নিয়ন্ত্রণাধীন নয়। জীবনের প্রতিটি মৃত্ত আমরা আমাদেব সৃষ্টি সুধের উল্লাসে রচনা করি।

কেমন করে বসব, কেমন ক'রে কী পোষাক কখন পরব, কোন ধাঁচে বা অঙ্গ সজ্জা হবে এ সবই আমার সৃষ্ট। এ সৃষ্টির মূলে আছে কল্পনা। কল্পনা নতুন নতুন গেস্টেল্টের সৃষ্টি করে। সেই গেস্টেল্টের মধ্যে আমি, আপনি, অন্তর জগৎ, বহির্জগৎ সবই বিধৃত। কবি-প্রিয়া যখন কবিকে বলেন ঃ

'আমায় তুমি আপনি র'চে আপন কর।' তখন কবি যেমন তাঁর প্রিয়তমের কুসুমপেলব ভাবমূর্তিটি রূপে রসে সমৃদ্ধ করে রচনা করেন, ঠিক তেমনি করেই তিনি আবার বিশ্বজ্ঞগৎ সৃষ্টি করেন। তাই কবি বলেনঃ

> 'আমি চোখ মেললুম আকাশে, দ্বলে উঠল আলো পূবে পশ্চিমে; গোলাপের দিকে চেয়ে বললুম 'সুন্দর' সুন্দর হ'ল সে;'

তা হ'লে প্রাকৃত জগৎ ত কবিই সৃষ্টি করলেন; আপনি, আমি, আমরা সবাই সেই কবিকৃতিটুকুর দাবী করতে পারি। আমরা সবাই প্রত্যুবে চোখ মেললেই আমাদের প্রত্যেকের চোখে এক একটি জগতের আলোর শতদল প্রস্ফুটিত হয়ে ওঠে। আমার জগতের সঙ্গে আপনার জগতের দুস্তব ব্যবধান। আপনার জগতের রূপ, রস. রং আমার জগৎ থেকে একেবারে স্বতন্ত্র। কারণ আপনার কল্পনার সঙ্গে আমার কল্পনার ব্যবধানটুকু যোজন বিস্তারি। আপনার কল্পনায় যে আলো লাল, সেই আলোই সবুজ হ'য়ে আমার কল্পনাক উদ্দীপ্ত করে। আমার কল্পনা আমাকে চলার মন্ত্রে মাতাল করে তোলে। কবির কল্পনা প্রত্যক্ষ করল ঃ

'পর্বত চাহিল হতে বৈশাখের নিরুদ্দেশ মেঘ, তরুশ্রেণী চাহে পাখা মেলি মাটির বন্ধন ফেলি ঐ শব্দ রেখা ধরে চকিতে ইইতে দিশাহারা আকাশের খুঁজিতে কিনারা।'

কবি-কল্পনায় সবুজ আলোর নিশানা, চলার ইঙ্গিত এই আলোয় ঃ চরৈবেতি। আবার আপনার কল্পনায় এই আলো লাল হয়ে যখন দেখা দেয় তখন চলা, গতির ধারা স্তিমিত, স্তব্ধ হয়ে পড়ে।

> বিক্ত আলোর মদে মাতাল ভোরে, আক্সকে যে যা বলে বলুক তোরে।

অনেকের ভোরই কবির মত রস্ত আলোর মদে মাতাল ; এ রস্তের আভা 'লাল' নার। 'লাল' হ'ল থেমে যাওয়ার নিশানা। আমরা সবাই থেমে থাকি ; চলার পথে লাল দেখে থেমে থাকতেই অভ্যন্ত আমরা, কি জানি কখন কি ক্ষতি হয়! পরিবর্তনকে বড় ভয় পাই আমরা। মার্কিন নবাদাশনিক এরিক হফার তাঁর 'Ordeal of change' গুছে এই থেমে থাকার প্রবণতার ব্যাখ্যা করতে গিয়ে বললেন যে চলা মানেই পরিবর্তনের নবীনতাকে বরণ করা। আমরা এই নতুন জীবনায়নকে বড় ভয় পাই ; তাই পুরাতনকে আঁকড়ে থাকতে চাই। কিন্তু দার্শনিক হফার এই প্রসঙ্গে একটু প্রান্তিতে পড়ে গেলেন : Empirical Evidence হফার সাহেবের তত্ত্ব-দর্শনের পরিপন্থী। যদি আমরা পরিবর্তনকে এতোই ভয় করব, তা হ'লে পৃথিবী জুড়ে এতো

নতুনের সমারোহ হচ্ছে কী করে? পোষাকে-আশাকে, চলনে-বলনে, চিন্তায় ও কর্মে পরিবর্তনের বন্যা বয়ে চলেছে : কল্পনার কাজ চলেছে সবার অলক্ষ্যে। দেশের আখের টিকলি শহরের 'গোলাবী গাণ্ডারি'তে পরিণত হচ্ছে। পরিবর্তন সম্বন্ধে আমাদের শঙ্কা আছে মানি। কিন্তু এই শঙ্কাটাই শেষ কথা নয়। তাকে উত্তীর্ণ হওয়ার জন্য আমাদের যে জীবন সাধনা, তা কল্পনার প্রসাদপুষ্ট। কল্পনা বিভ্রান্তিকর জীবন পরিবেশে সমাধানের পথ দেখায়। আমরা নতুন আশায় বুক বেঁধে নতুন করে জীবনকে সৃষ্টি করার কাজে লেগে পড়ি। যুদ্ধ বিধ্বস্ত লক্ষ্ণ লক্ষ জার্মান নাগরিকের কল্পনায় নতুন জার্মানী প্রথম গড়ে উঠেছিল বলেই ক্রমে তাদের সর্বগ্রাসী শ্রম-অনুদানে সবার চোখে পরিদৃশ্যমান সুন্দর জার্মানী একটু একটু করে গড়ে উঠল। এ ব্যাপারে আমরা সবাই আর্কিমিডিস। প্রতিনিয়ত জীবনের বাধাকে জয় করে লাল আলোকে সবুজ আলোর নিশানায় রূপান্তবিত করার জন্য আমরা নিরন্তর চিন্তা করছি, কল্পনার আশ্রয় নিয়ে দৃশ্যমান পরিবেশটার ভাঙ্গা-গড়া করছি। যেই মনোমত সমাধান খুঁজে পাচ্ছি অমনি 'ইউরেকা' বলে আমার সমগ্র সন্তা উল্লসিত হয়ে উঠছে। আমি নতুন করে জীবনকে এবং আমার জগৎকে ঢেলে সাজ্ঞাচ্ছি। এমনি করেই আমাদের প্রত্যেকের আলাদা আলাদা জগৎ সৃষ্টি হচ্ছে। দার্শনিক লাইবনিজের 'মনাড' (Monad) আমরা ; সকলেই অপ্রবেশ্য, কেউ কারো মধ্যে প্রবেশ করতে পারি না : কারো সঙ্গে কেউ ভাবের আদান প্রদান করতে পারি না। আমাদের প্রত্যেকের জগতই আমাদের আপন সৃষ্টি। আমাদের জীবন সেই জগতের মধ্যে বিধৃত। তা হলে একথাটা বলা চলে যে জীবন অর্থে জীবনচর্যাকে গ্রহণ করা যায়। সেই জীবনচর্যা কল্পনা অনুসারী। আদর্শ আবার এই কল্পনাকে তার গঙ্গোত্রী বলে গ্রহণ করেছে। যা নেই তা হল আদর্শ : 'ls' এবং 'Ought'র বিভেদটুকু মনে রেখে আমরা উপরের ঐ ধরনের উক্তিটি করলাম। যা আছে তা প্রকৃত ; তা আদর্শ বলে গণ্য হতে পাবে না। আদর্শ বাস্তবায়িত হয়ে প্রাকৃত সত্যে পরিণত হয় না ; তা জীবনসত্য হয়ে উঠতে পারে। জীবনসত্য কল্পনাসৃষ্ট ; প্রাকৃত সত্য কিন্তু তা নয়। তা কল্পনা নিবপেক্ষ। স্মাবার অনেকে হয়ত বলবেন যে প্রাকৃত সত্যও কল্পনা-আশ্রয়ী। Law of gravitation বা মাধ্যাকর্ষণ বিধি প্রথম নিউটনের কল্পনায় সৃষ্টি হয়েছিল ; ঠিক এমনি করে 'আর্কিমিডিস তত্ত্ব' টলেমির বৈজ্ঞানিক তত্ত্ব, কোপারনিকাসের তত্ত্ব, আইনস্টাইনের বৈজ্ঞানিক তত্ত্ব এরা কেউ কেউ প্রাকৃত সত্য বলে স্বীকৃত : কেউ বা প্রাকৃত সত্য বলে স্বীকৃতি পেয়েও তা হারিয়েছে; টলেমির সূর্য-গ্রহ-প্রদক্ষিণ তত্ত্বের কথা বলছি! এটি এককালে প্রাকৃত সত্যের মর্যাদা পেয়েছিল ; মানুষের কল্পনার (কেউ কেউ বলেন যুক্তি বুদ্ধির) নিরিখে এটি স্বীকৃতি পেলেও পরে সেই স্বীকৃতি প্রত্যাহার কবে নেওয়া হয়েছে। এর ন্ধন্য মূলতঃ দায়ী কোপারনিকাসের কল্পনায় প্রতিভাত আমাদের জ্ঞানের জ্ঞগৎ, আমাদের আনন্দবেদনার জগৎ, আমাদের রূপ রসের জগৎ। অতএব এই সামগ্রিক জগতকে সৃষ্টি আখ্যা দিলে ভুল হবে না। এ জগৎ অনন্যপরতন্ত্রা।

সাহিত্য কি কল্পনাথ সৃষ্টি নয়? কর্ণের চরিত্র— রবীন্দ্রনাথের কর্ণই বলুন, আর মহাভারতের কর্ণই বলুন, এরা ত' কল্পনারই সৃষ্টি। রবীন্দ্রনাথ যখন কল্পনা করেন যে মহাবীর কর্ণ মাতা কুন্তীকে বলছেন ঃ

মাতঃ যে পক্ষের পরাজয়, সে পক্ষ ত্যজিতে মোরে ক'রো না আহুন।' তখন কর্ণ-চরিত্রের যে মহিমাদ্যুতি আমাদের মুগ্ধ করে তা এসেছে কবি-কল্পনা থেকে। শ্রীকৃষ্ণ চরিত্রের ঐতিহাসিকতাটুকু সম্বন্ধে অনেক বাদবিসম্বাদ থাকলেও শ্রীকৃষ্ণ চরিত্র আমাদের কাছে শ্বব সত্য। শ্রীকৃষ্ণ ভারতীয় অমর সাহিত্যধারার কেন্দ্রবিন্দু। গীতার শ্রীকৃষ্ণ কবি-কল্পনার অনন্য সৃষ্টি। কবি যা সৃষ্টি করেন তার সত্যতা অনম্বীকার্য ঃ

'সেই সত্য যা রচিবে তুমি ঘটে যা তা সব সত্য নহে।'

কবির মনোভূমি হ'ল কবি-কল্পনার আশ্রয়স্থল। মহাকবি বাল্মীকিকে দেবর্ষি নারদ বললেন যে কবির মনোভূমি বামের জন্মস্থান অযোধ্যার থেকেও অনেক বেশী সতা। কবি-কল্পনায় যে সৃষ্টি সম্ভব হয় তার সর্বাঙ্গে অলৌকিক আলো ঃ 'The light that never was on sea or land'. এই অদৃষ্টপূর্ব আলোয় ভাস্বর হল সাহিত্য। শিল্পও সাহিত্য হ'ল অপূর্ব বস্তু। এর জোড়া পূর্বে ছিল না। এ সৃষ্টি অপরের অনুকরণ নয়। জীবনকে এ সৃষ্টি অনুকরণ করে না : প্রাকৃত সত্যকে ত' অনুকরণ করার প্রশ্নটাই অবান্তর। তাই ত' এযুগের বিমূর্ত শিল্প নন্দনতত্ত্বের জগতে একটা মস্ত বড় চ্যালেঞ্জ হিসেবে দেখা দিয়েছে। এই অপূর্ব বস্তু নির্মাণ করে কবি-কল্পনা ; এই সূজনশীল কল্পনাকে প্রতিভা বলা হয়েছে। প্রতিভা হ'ল অপূর্ব বস্তু নির্মাণক্ষম প্রজ্ঞা। কল্পনা সব সময়েই নতুনের পূজারী। তার সন্ধান হ'ল নতুনকে সৃষ্টি কবার। প্রাচীনকে আবার নির্মাণ করলে তা ত' অনুকৃতি হয়ে পড়বে। অনুকরণ কবি-কল্পনার চোখে অনাস্বাদা। অনুকরণে উর্ধের্য ওঠার স্বাধীনতা নেই। স্ববশ্যতাটুকু না থাকলে কোন কল্পনাই সৃষ্টিধর্মী হয়ে উঠতে পারে না। তা শিষ্ক ও সাহিত্য সৃষ্টির অনুকূলে কাজ করতে পারে না। তাই রঁমা রঁল্যা বললেন যে সঙ্গীত রচনায় শিল্পীর স্বাধীনতাটুকু যদি না থাকে তবে সে সঙ্গীত হয় 'Sofa Music'. তার প্রাণ প্রতিষ্ঠাটুকু ঘটে না। আধুনিক সেমান্টিকসের ভাষায় যাকে 'Referent' বলা হয়েছে তা রঁলার 'Sofa Music' সৃষ্টি করে ; তা যথাথ সঙ্গীত সৃষ্টি করে না ; তা কালজয়ী সাহিত্যের জননীর মর্যাদা পায় না। সে মর্যাদাটুকু পেতে হ'লে সাহিত্যকে কবি-কল্পনাকে আশ্রয় ক'রে সর্ববন্ধন থেকে মুক্ত হয়ে অভিরিক্তের বসরাজত্বে প্রবেশ করতে হবে। এই অভিরিক্তের রসরাজত্বকে সার্ত্র স্বীকার করেন নি। তিনি তাঁর 'সাহিত্য কী' শীর্ষক নিবন্ধে সাহিত্যকে উদ্দেশ্য-অৰিত ব'লে ঘোষণা করলেন। সাহিত্য উদ্দেশ্য-অৰিত হ'য়ে উঠলে তা হয়ত আর তেমন করে মৃক্ত পক্ষ কল্পনাকে আশ্রয় করতে পারবে না। সেই নির্দিষ্ট উদ্দেশ্য কল্পনার পক্ষ স্বাতন ক'রে দেবে। বিকল কল্পনা সৎ সাহিত্যের সৃষ্টি করতে পারবে না। কল্পনা যেখানে খুঁড়িয়ে চলে সাহিত্যও সেখানে পঙ্গু হ'য়ে পড়ে। তাই ত' রবীন্দ্রনাথ তাঁর 'Personality' গ্রন্থে বললেন যে শিল্প ও সাহিত্য জন্ম নেয় যে কল্পলোকে তা হ'ল 'Region of Surplus', সেখানে ७५ पिनयाश्रानत, ७५ প্রাণধারণের গ্লানির কালিমা এসে শিল্পকে স্পর্শ করে না। একথাটা আমাদের মনে রাখা দরকার যে এই গ্লানির কালিমা বস্তুতঃপক্ষে জীবনকে স্পর্শ করে না। জীবন হ'ল আনন্দময় অমৃত রূপের দ্বারা উদ্ভাসিত: 'আনন্দরূপমমৃতং যদিভাতি।' জীবনের পাদপীঠেই ত' জীবনদেবতার প্রতিষ্ঠা। তাই ত' বলচ্ছিলাম যে জীবনের আরশিতে এই কালিমার আঁচড়টুকু একেবারেই লাগে না। আর তা লাগে না বলেই জীবন এতো সুন্দর ঃ

মরিতে চাহি না আমি সুন্দর ভুবনে।

তথাকথিত অসুন্দর, তথাকথিত দৃঃখবেদনাও সাহিত্যে সুন্দর হয়ে ওঠে কারণ এরা জীবনের বৃহত্তর ধারণার সতা হ'য়ে কখনই ওঠে না। আমরা সাহিত্যে এই যে বৃহত্তর জীবন-কল্পনা পাই সেই জীবনে দৃঃখকে, বেদনাকে, হতাশাকে অমৃতময় বলে আস্বাদন করি। তাই ত' কবি বললেন ঃ

> 'ধন্য কর দাসে সফল চেষ্টায় আর নিস্ফল প্রয়াসে।'

সীতার বিরহে, যক্ষপ্রিয়াব বিরহে আমরা অঞ্চবিগলিত চোখে বারবার সে বিরহগাথা পাঠ করে আনন্দ পাই। আধুনিক মনস্তান্থিক হয়ত অপরের দুঃখে আনন্দ পাওয়ার ব্যাপারটাকে 'Sadistic' বলে ব্যাখাত করবেন। কিন্তু আমরা বলব বে দুঃখের সান্থিক রূপটি সৃষ্টি হয় বলেই তার আবেদন সর্বপ্রাহ্য; এর সঙ্গে মানব-মনের কোন অস্বাভাবিক প্রবণতার যোগ বা সম্বন্ধ নেই। আর এই সান্থিক রূপ সৃষ্টি হ'ল জীবনধর্মকেন্দ্রিকও বটে। অতএব ভোজদেবের মতের পুনরাবৃত্তি করে বলা চলে যে জীবন ও শিল্প যেখানে যথাক্রমে যথার্থ জীবন ও যথার্থ শিল্প হয়ে উঠেছে, সেক্ষেত্রে উভয়ের মধ্যে ব্যবধানটা কেবলমাত্র নামাশ্রয়ী হয়ে উঠেছে। জীবন সাহিত্য-গন্ধী এবং সাহিত্য ও জীবনায়ন ধর্মে চৈতনমেয় হ'য়ে ওঠে।

## সাহিত্য ও সাহিত্য সমালোচনা : নন্দনতান্ত্ৰিক দৃষ্টিতে

সাহিত্য সমালোচনা করার প্রকৃতি পর্যালোচনা করাটা যে খব সহজ্ঞ কাজ্ঞ নয়, তার প্রমাণ রয়েছে সাহিত্য সমালোচনার অতি বিস্তারে। ভরত মুনির কাল থেকে আরিস্ততল, এমনকি তারও আগে থেকে সাহিত্য ও নাট্যের গতি-প্রকৃতি নিয়ে আলোচনা হয়েছে, সাহিত্যের মুল্যায়ন করার চেষ্টা হয়েছে। তারপর যতদিন গেছে আমরা দেখেছি সাহিত্যের ওপর আলোচনা বিস্তার লাভ করেছে অভাবনীয় পথে। কেউ বললেন, সাহিত্য হল জীবন সমালোচনা, আবার কেউ বা নির্বিষয় সহিত্যের অস্তিত্ব স্বীকার করলেন। নির্বিষয় সাহিত্যের সঙ্গে নির্বেক সহিত্য সৃষ্টি করেছেন কেউ কেউ; আমরা জানি, কাব্য' থেকে অর্থকে বাদ দেওয়ার জন্য নিরর্থক পদ বসিয়ে কবিতা রচনা করলেন তাঁরা ; এই ধরনের চেষ্টা মূলতঃ করেছেন রাশিয়ায় ফিউচারিস্টরা। বিমূর্ত শিক্ক বা সাহিত্য সৃষ্টির কথাও আমরা দ্ধানি। বিমূর্ত সহিত্য শিক্ক এক ধরনের configuration কে আশ্রয় করে। এই configuration জীবনের মাত্রা থেকে বিচ্যুত। বহির্দ্ধগতের গঠনটুকু (Structure of the external world) সাহিত্যের উপজীব্য হবে কিনা এই নিয়ে হাজার বছর ধরে আমরা আলোচনা করেছি। আধুনিক কালে একদল পণ্ডিত Conceptual thought কে সাহিত্যের উপজীব্য করতে চেয়েছেন। প্রাচীন ভারতবর্ষের অলম্ভারবাদীরা বলেন, কাব্যে আমরা কিছুই বলতে চাইনে, শব্দালম্ভার ও অর্থালম্ভার প্রয়োগের पक्का (पश्चारः ठाँदे। नीिकवामीता वनातनः, कवित का**क विवास**त সাক্ষাৎकात चंठाता नरा, কবির আসল কাজ হ'ল আনন্দ্রাবী পদসংঘটনা সৃষ্টি করা, স্টাইল সর্বস্থ ক্রিয়াকলাপ দেখানো। কুস্তুক প্রভৃতি বক্রোক্তিবাদীরা কললেন, বক্রোক্তিই হ'ল কাব্যের জ্বীবাড়। রসবাদীরা वनातन, विराग्य शारी जावक विजासनी-विजासा जावमारावारा आश्वामा करत राजनार रोन কবির কাজ। ধ্বনিবাদীরা ব্যপ্তনার সাহায্যে বস্তু অলঙ্কার ও ভাবকে অভিব্যক্ত করাই কাব্যের স্থরূপ লক্ষণ বললেন। আবেগথাদীরা বললেন, সাহিত্যের কান্ধ হ'ল বন্ধ বা রূপ উপস্থাপনা কবা নয়, বন্ধু বা ভাবকে অবলম্বন করে শিল্পীর আপন ভাবাবেগকে প্রকাশ ক'রে রসিকের ভাবাবেগকে চরিতার্থ করা। আবার কল্পনাবাদীরা বললেন, রূপকল্প সৃষ্টি করেই সাহিত্য পাঠকের কল্পনাথব্রিকে চরিতার্থ করবে : সাহিত্য অন্যান্য শিল্পকলার মতই রূপকল্পের ভাষাতেই মর্তি গড়ে।

এমনি ধারা সাহিত্যে লক্ষা এবং উদ্দেশ্য নিয়ে, সাহিত্যের ধর্ম এবং প্রকৃতি নিয়ে বদি হাজ্ঞারো মতবাদ প্রচলিত থাকে তবে সাহিত্যে সমালোচনার ধারাও হবে অজ্ঞশ্র। সাহিত্যকে বিয়ে যে সমালোচনা গড়ে উঠবে, সেই সমালোচনাতেও সাহিত্যের লক্ষ্য এবং উদ্দেশ্য, সাহিত্যের বিষয়বস্তু, সাহিত্যের রূপকল্প, সাহিত্যের Gestalt বা Significant Form, এসবের আলোচনাও করতে হবে। সাহিত্যের বিষয়বস্তু নিয়ে এতো বাদবিততা হয়েছে যে, আমরা বিশ্রাস্ত হয়ে কখন কখন নির্বিশেষ সাহিত্যের দিকে কুঁকেছি। শিল্পের অর্থ নিয়ে, কবিতার ব্যঞ্জনা নিয়ে এমন তুমুল বাদবিসম্বাদ লেগে গেছে যে আমরা শেষ পর্যন্ত Verbal music অর্থাৎ বাচনিক সঙ্গীতের পথ বেছে নিয়েছি। শিল্পতত্ত্বিদ্ ধাওয়া তাঁর প্রখ্যাত গ্রন্থ

"The Heritage Symbolism -এ লিখলেন যে শব্দার্থের দ্বারা সীমাবদ্ধ সবচেয়ে সুরেলা ও ভাবব্যঞ্জক কবিতা গীতিকাব্যের সম্মান কেড়ে নেওয়ার আশা করতে পারে না। অর্থহীন শব্দের সমাবেশ ক'রে যে সাহিত্য এবং কাব্য হবে না, ধাওয়া সেই আলোচনা প্রসঙ্গে উপরোক্ত মন্তব্য করেছিলেন। সাহিত্য সমালোচনায় শব্দ ও অর্থের সঙ্গতি এবং সম্মিলন ঘটানোর চেষ্টা এবং সেই প্রচেষ্টার নিরিখে সাহিত্যের মূল্যায়ন করার প্রয়াস হয়েছে। শব্দকে কি অর্থ থেকে বিচ্ছিন্ন কবা যায়? এই প্রশ্নের জবাব দিতে হলে মহাভারত লিখতে হয়। কেননা শব্দের যে সামাজিক অর্থের কথা আমরা চিন্তা করি, দে অর্থ সমাজগত, সে অর্থ যুগগত, সে অর্থ শ্রেণীগত এবং সে অর্থ পরিবেশগত ; এককথায় সে অর্থ সম্বন্ধে আমাদের ধারণা হল অসদর্থক (negative)। শব্দার্থ হল একান্ত ব্যক্তিগত। উদাহরণ দিই—

'My heart leaps up

When I behold a rainbow in the sky'.-

এই যে হৃদয়ে উত্থান, এই উত্থান কি উল্লম্ফন? কি পরিমাণে কোন উচ্চতায় হৃদয় উল্লম্ফনে উন্লীত হচ্ছে তা কে বলে দেবে? কবির হৃদয় হয়তো গগনচুষী উল্লম্ফনে আত্মবিস্ফৃত হয়েছিল, তার খবর কে রাখে? আমরা কি প্রকৃতপক্ষে কাব্য বা সাহিত্যে ব্যবহৃত কোন শব্দে যথাযথ অর্থানুসন্ধান করতে পারি? যাঁরা বিমূর্ত শিল্পের বিরোধী, বাচনিক সঙ্গীতের বিরোধী, তাঁদের কাছে আমরা এই প্রশ্নটি রাখব যে সত্যি সত্যিই আমরা কি কখনও শব্দ ও অর্থের সন্মিলন পুরোপুরি ঘটিয়ে অপরের বোধগম্য একটি বাচনিক পরিবেশের সৃষ্টি করতে পারি?

মালার্মে শব্দ ও অর্থের বিরোধটিকে সত্য বলে প্রতিপাদিত করেছিলেন। কিন্তু তাঁর সমকালীন এবং পরবর্তী যুগের সাহিত্য সমালোচকেরা অনেকে মালার্মের সৃক্ষ্ম চিন্তাধারাকে অনুসরণ করতে পারেন নি। নাট্যতত্ত্ববিদ্ জন গ্যাসনার এই ধরনের একজন সমালোচকং তিনি তাঁব 'Producing the play' নামক গ্রন্থের ভূমিকায় মালার্মের সমালোচনা প্রসঙ্গে এমন সব উদ্ভি করলেন যা কোনক্রমেই তর্কশান্ত্রের ও মনস্তত্ত্বের স্বীকৃত তর্কবিধি ও মননবিধি ধারণার মধ্যে বিধৃত নয়। তিনি লিখলেন, 'Words are limited by their meaning'. তিনি আরও লিখলেন, 'All discussions of abstract beauty always overlook the fact that dramatic art is not abstract, that is stories and ideas are concrete.'

কোন সমালোচক যদি এমন কথা বলেন (যখন Semantics ও Science of language আপন আপন মর্যাদায় সুপ্রতিষ্ঠিত) তখন আমরা তাঁর অজ্ঞতাকে ক্ষমাব দৃষ্টিতে দেখে তাঁকে অবশ্য পাশ কাটিয়ে যাব। শব্দের যে কোন সুনির্দিষ্ট অর্থ নেই একথা আজ্ঞ স্বীকৃত সত্য। সকলের বোধগম্য একটা অর্থ আছে, এমন একটা অবাস্তব অবস্থাকে স্বীকার করে নিয়ে আমরা শিল্প তথা সাহিত্যের communication-এর বাধাকে সুগম করতে চেয়েছি। প্রকৃতপক্ষে অর্থের communication বা সঞ্চালন সম্ভব নয়। কেননা, এই ধরনের একটা ব্যক্তি নিরপেক্ষ সুনির্দিষ্ট অর্থ কোন শব্দের সঙ্গে অঙ্গাঙ্গীভাবে যুক্ত হয়ে নেই. একটা আবছা অর্থ শব্দের উপর প্রলম্বিত হ'য়ে আছে বলে আমরা মনে করি। প্রকৃত পক্ষে অর্থ শব্দের উপর অধ্যন্ত হয় এবং সেই অধ্যাসটুকু একান্তভাবে ব্যক্তিগত। রিচার্ড অগডেনের 'Referent' যে আছে তা আমরা স্বীকাব করি কিন্তু সেই 'Referent-এর প্রকৃতি কি. তা বোঝা সত্যিই প্রয়ে অসম্ভব। আমি

যখন টেবিল কথাটি ব্যবহার করি তখন এতদিন আমার দেখা টেবিলটির কথা বলি। এই টেবিল স্থান-কালাশ্রয়ী এই টেবিল যখন আমার জানা, চোখ মেলে দেখার দ্বারা সম্বন্ধযুক্ত হ'য়ে ওঠে এবং তা বিশেষ অর্থবহ হয়ে আমার টেবিলে পরিণত হয়। সেই টেবিলের স্বরূপ আমি ছাড়া আর কেউ জানে না। যখন সাহিত্যে বা কাব্যে অনুভৃতির কথা বলা হয়, বেদনার কথা বলা হয় তখন সেই অনুভৃতির বা বেদনার communication পাঠকের মনে কেমন করে সম্বত্ত হবে গ কবি যখন বলেন—

'I fall upon the thorns of lite I bleed.'

তখন শব্দার্থ যুক্ত হয়ে যে বাচ্যার্থের সৃষ্টি করে সেই বেদনার কথাটা যদি পাঠক মনে যথাযথ রূপে অর্থবান হ'য়ে কবি যেভাবে বলতে চেয়েছিলেন, সেই ভাবে উপস্থিত না হয়, তাহলে পাঠক কবির কাব্যের জ্ঞগৎ থেকে নির্বাসিত হবেন। তিনি thorns of life-এর উপর পড়বেন না, তিনি ধপাস করে পড়বেন অবোধ্যতার নীরেট ভূমিতে, কবিতার অপমৃত্যু ঘটবে।

সাহিত্যের উদ্দেশ্য কি. এই নিয়েও বাদবিতগুরে অন্ত নেই। মহাদার্শনিক কাণ্ট অনেক ভেবেচিন্তে 'সোনার পাথর বাটি'র তত্ত্ব প্রচার করলেন ; তাঁর কথায় বলি, শিল্পীর উদ্দেশ্য হল, 'purposiveness without a purpose.' লক্ষ্যহীন লক্ষ্য, উদ্দেশ্যবিহীন উদ্দেশ্য— 'এইসব কথার কি কোন অর্থ আছে? আব যদি অর্থ থেকেও থাকে তবে সেই অর্থ কাণ্টের মনগড়া. একাস্তভাবে তাঁর ব্যক্তিগত। মেরিলিন পণ্টি তাঁর গ্রন্থ 'The Phenomology of perception'-এ যে অভিমত ব্যক্ত করলেন, সেই মত আমাদের বক্তব্যের কাছাকাছি আসে। তিনি বললেন, প্রত্যেক ইন্দ্রিয়উদ্বেলতার সঙ্গে ভাবের ব্যঞ্জনা ও উত্তেজনা এসে যুক্ত হয়, অর্থাৎ শব্দের অর্থ মানুষের ব্যক্তিগত উত্তেজনা-প্রবণতা ও বাঞ্জনা-কল্পনার দ্বারা বিধৃত। তা হলে পণ্টি মনে করলেন যে, ভাষা হল মানুষের ব্যক্তিগত ভাষা (Private language)। জী পল সার্ত্র কিন্তু ভিন্ন মতাবলম্বী : তিনি ভাষাকে করলেন ব্যক্তি অনির্ভর। ভাষার ব্যক্তি-অনির্ভর-চারিত্র-ধর্মকে স্বীকাব করলে হয়তো objective criticism-এর পক্ষে তা সহায়ক হয়ে উঠবে। কিন্তু সার্ত্র যখন ভাষাকে Structure of the external world অথবা বাইবের জগতের আবশি— এই আখ্যা দিলেন, তখন প্রতিবাদের ঝড় উঠল। মানুষেব ব্যক্তিগত অনুভৃতির কথা, শব্দার্থ ব্যঞ্জনার কথা সার্ত্র একেবারে অস্বীকার করলেন। তিনি শিল্প এবং সাহিত্যকে 'committed' আখ্যা দিতেও পশ্চাদপদ হলেন নাঃ কিন্তু প্রতিপক্ষ বললেন যদি সাহিত্য committed হয় তা হলে শিল্পের সূজনীস্বাধীনতাটুকু চলে যায়। শিল্প আর 'নিয়তি-কৃত-নিয়ম-রহিত' থাকে না; শিল্প অনুকৃতি মাত্র হয়ে ওঠে, তাকে অনেকেই শিল্প বলতে রাজী হবে না। অবশ্য আমরা জানি মহাদার্শনিক আরিস্ততল এক ধরনের অনুকৃতিবাদকে গ্রহণ করেছিলেন, কিন্তু তাঁর অনুকৃতির ধারণা ছিল Selection এবং Rejection-এর দ্বারা অন্বিত।

আরিস্ততল এক বিশেষ ধরনের অনুভৃতির কথা বলতে গিয়ে 'aesthetic whole'-এর কথা বললেন। আদি-মধ্য-অন্ত তত্ত্বে বিশ্বাসী আরিস্ততল সাহিত্য শিল্পের সামগ্রিক ধারণাটুকুকে আমদানি করলেন। কবি এজরা পাউশু সাহিত্যের মূল উপাদান সম্পর্কে আলোচনা করতে গিয়ে মেলোপৈইয়া, ফেনোপৈইয়া এবং লোগোপেইয়া— সাহিত্যের এই ত্রিবিধ মূল উপাদানের কথা বললেন। মেলোপৈইয়া হল ধ্বনি মাধুর্য, ফেনোপেইয়া হল মনের আরশিতে রূপের

প্রতিফলন, আর লোগোপেইয়া হল মননের পথে আবেগের উচ্জীবন। অর্থাৎ কবিতা পড়ে প্রথমেই শব্দ-মাধুর্য বা ধ্বনি-মাধুর্যের দ্বারা আমরা আকৃষ্ট হব। কালিদাসের মন্দাক্রান্তা-ছন্দ আমাদের চিন্ত-ভূমিকে দোলায়িত করবে। তারপরে কবি কথায় যে রূপটি বর্ণনা করা হয়েছে সেই রূপ আমাদের মনের পটে প্রতিভাত হবে। সব শেষে এই মনের পটভূমিতে রূপের মননের মধ্য দিয়ে আমাদের মনে আবেগেব সঞ্চার হবে। এ সবটাই হয়তো ব্যক্তিগত ব্যাপার। যে সাহিত্য এই কান্তানুকু করতে পারল, সেই সাহিত্যকে আমরা সৎ সাহিত্য বলি। এই সৎ সাহিত্যের অনুভব একান্ত ব্যক্তিগত। সেই অনুভবের প্রকাশ ঘটবে যে ভাষার মাধ্যমে, সেই ভাষাও তাই একান্তভাবে ব্যক্তিগত ভাষা হয়ে ওঠে। এই ব্যক্তিগত ভাষার মাধ্যমেই হয় পাঠকের মনে আবেগের উপস্থাপনার সূচনা। অতএব শিল্প বা সাহিত্যের সব ব্যাপারটাই হল মননের মাধ্যমে, বৃদ্ধির মাধ্যমে অনুভবগত অভিজ্ঞতার উল্জীবন তা না হলে সাহিত্য হয় না, শিল্প হয় না। সাহিত্যের সমালোচনায় আমরা এই উল্জীবন টুকুকে বিচার করি। সেই বিচার কেথায়িক হয় না। হতে পারে, সেই বিচার একান্তভাবে ব্যক্তিকেন্দ্রিক বিচার। আমরা কর্তাভেন্ধা হতে পাঠককে অনুরোধ করছি না, কিন্তু একথাই বলতে চেন্তা করছি যে, বিশ্লেষণ করে সৃক্ষ্ম নিক্তিতে বিচার করলে এই তল্কটাই সত্য হয়ে উঠবে যে, সাহিত্য যখন একান্তভাবে ব্যক্তিগত তথন সাহিত্য বিচারও একান্তভাবে ব্যক্তিগত তথন সাহিত্য বিচারও একান্তভাবে Subjective বা ব্যক্তিনির্ভর।

## বক্রোক্ত

রসাত্মক বাক্য হল কাব্য। কেমন ক'রে বাক্যকে রসাভিষিক্ত করা যায় এ নিয়ে পণ্ডিতজ্ঞনার মধ্যে বিরোধের অন্ত নেই। সভাবোক্তি কী কাব্য গোত্রীয়? কেউ কেউ বলেন যে সভাবোক্তি হ'ল সহজ্ঞভাবে সাধারণ কথাটুকু বলা; সূতরাং তার মধ্যে কাব্য নেই'। তা যদি থাকত তবে কাব্যের প্রয়েজন ফুরিয়ে যেত কেননা জীবনসতাই ত' কাব্যসত্য হয়ে উঠতো। বাক্য ত কাব্য নয়? বাক্যের সঙ্গের বোজনায় কাব্যের সৃষ্টি। এই রস্টুকু বাক্যের অন্তর্মায়ী নয়। নিঃসঙ্গ যে বাক্য, রস তার মধ্যে অনুস্যৃত নয়। রসের অধিষ্ঠান ঘটে যখন বাক্য রসসম্পূক্ত হয়ে ওঠে। কোন পথে রসের অধিষ্ঠান ঘটবে এই মৌলিক প্রশ্নের উক্তর হ'ল বক্রোক্তি। বক্রোক্তি বাক্যকে রসাত্মক করে। এই রসাত্মক বাক্যই কাব্যের উপজীব্য; কাব্যে যেখানে বক্রতার পথে রসের অধ্যাস ঘটল না সেখানে বাক্য কাব্য হয়ে উঠল না। জীবনের বস্তুভারে কাব্য নেই। বস্তুতম্ব যদি কাব্যতম্বের আসন নিতো তবে কাব্যলোক সৃষ্টির কথাটুকু অবান্তর, অতিরিক্ত হয়ে পড়তো। ফটোগ্রাফিকে যদি আর্চ বলে স্বীকার না করি তা জীবনের হবহু নকল ব'লে তা হ'লে স্বভাবোক্তিকেও কাব্য বলতে পারিনা কেননা সে জীবনকে অতিক্রম করে না কোথাও। কিছুটা অতিরিক্তের রস-রাজত্ব থেকে আমদানী না করলে বাক্য কাব্য হয় না। তাই বোধ হয় স্বয়ং কবিশুক রবীক্রনাথ বললেন ঃ

'সহজ্ব সূরে সহজ্ব কথা গুনিয়ে দিতে তোরে সাহস নাহি পাই ।।'

কবি মাত্রই এই দুঃসাহস প্রকাশ করবেন না। কেননা সহজ্ঞ কথাটুকু শুনিয়ে দিলে তা আর কথার সংকীর্ণ পরিধিটুকু অতিক্রম ক'রে কাব্যের সীমাহীন বিস্তারে পক্ষ বিস্তার করার অবকাশ পায় না। স্বভাবোন্ডির ব্যঞ্জনা নেই। চাঁদ উঠেছে, ফুল ফুটেছে এ হ'ল বস্তুসতা; কাব্য সত্যের স্পর্শ নেই এদের দেহে মনে। কবির প্রকাশে কাব্যের প্রতিষ্ঠা। সে প্রকাশ নিত্য আশ্রয় করে বক্রতাকে। তাইত' কবি সহজ্ঞ কথাকে ঘুরিয়ে বলেন, রসধন্য হ'য়ে ওঠে অতি সাধারণ কথাটুকু। আমাদের দেশের প্রাচীন আলম্কারিকেরা তাই বললেন যে বক্রোন্ডিই হল কাব্যপ্রাণ। একটু ঘুরিয়ে না বললে মনে নেশার রং লাগে না, খাব্যানন্দের আস্বাদন করা কাব্যরসিকের পক্ষে সহজ্ঞসাধ্য হয় না। অবশ্য একথা স্মরনীয় যে রসিকের রসবাধ যত উচ্চ গ্রামে বাধা

১। পুরাতন বক্রোজিবাদীদের যুগ অতিক্রান্ত। আজ আর বক্রোজি অলঙার আবশ্যিক কাব্য লক্ষণ বলে বীকৃত হয় না। অলঙার হ'ল রস সৃষ্টির উপায়, উপেয় হ'ল রস। অলঙার বাতিরেকেই রস সৃষ্টির উপায়, উপেয় হ'ল রস। অলঙার বাতিরেকেই রস সৃষ্টির সম্বব্ধ হয়, এমন কথা আধুনিক সমালোচকেরা বলেন। আমরা মনে করি যে নিরলঙার অভাবেতি কখনও কাব্য বলে বীকৃত হবে না। মানুবের মনোধর্মের গভীরে অলঙ্করণ প্রকণতা সূপ্রতিষ্ঠিত, একথা মনোবিজ্ঞানীরা বলেন। বেমনটি ঘটল তার সঠিক পুনরাবৃত্তি মানব কজনায় অকজীয়। এ যুগে হয়ত' অলঙারের বাছলা চলে গেছে, তাব বং ফিকে হয়েছে, ভার হয়েছে লখু তবু যখনই রসাক্ষক বাক্যের দেখা পাই তখনই দেখি সে বাক্যের কোথাও না কোথাও একটুখানি বক্রতা তার চাক্রতা সম্পাদন করেছে। বক্রতার ধারণার বদল হয়েছে, বক্রতা বিকৃপ্ত হয়নি। ভামহের বক্রোজি হল কাব্যপ্রাণ।

থাকবে অলঙ্কারের প্রয়োজন ততই কম আসবে। আজকের অলঙ্কবণ রীতি স্বভাবানুগামী। রিসিকের মন অতি সহজেই রসের ধারাটুকু খুঁজে পায়। কবি মনের সহজ প্রকাশে বসিক কাব্যরস পান করে। কবি তাঁর বাগানের ফুলগুলিকে তোড়া করে না বাঁধলেও এ যুগের রসিক সমাজ সেই অগোছালো ইতস্ততঃ বিন্যস্ত ফুলগুলিতেও সুন্দরকে অধিষ্ঠিত দেখেন। প্রাচীন যুগের রীতিনীতি ছিল স্বতন্ত্র। সোজা কথা সহজ করে বললে প্রকাশের জাদুটুকু বুঝি লাগতে না সে যুগের শিল্পে। তাই ত' অনুস্যার অনাবশ্যক বাক্বিস্তার। অভিজ্ঞানশকুন্তুলম্ নাটকের প্রথম অঙ্কে মহারাজা দুত্মান্তেব আকস্মিক আশ্রম প্রবেশে বিশ্বিতা অনুস্য়া তাঁর পরিচয় ও আগমনের উদ্দেশ্য জানবার জন্য এই বক্রোক্তির আশ্রয় নিয়েছেন তৈ

"আর্যের মধুর বিশ্রস্তালাপ আমাকে (এই প্রশ্ন জিজ্ঞাসা বিষয়ে) মন্ত্রণা দিতেছে যে, আর্য কোন রাজর্ষি বংশ অলংকৃত করিয়া থাকেন? কোন জনপদের অধিবাসিগণ মহাভাগের প্রবাসঞ্জনিত বিরহে পর্যুৎসুক হৃদয় হইয়া রহিয়াছে? কি নিমিস্তই বা আর্য এই নিরতিশয় সুকুমার আত্মাকে তপোবন পরিশ্রমণ জনিত ক্লেশের ভাজন কবিয়াছেন।"

অনুস্যা যদি প্রশ্ন করতেন যে আর্য কোথা থেকে আগমন করেছেন, তাঁর উদ্দেশ্যই বা কি তা হলে এই নিরাভরণ কৌতৃহল প্রাকৃতজ্ঞনোচিত হতো। মহাকবি কালিদাস এই উন্তিতে বক্রতা সম্পাদন করেছেন এবং তারই ফলে এই সাধারণ প্রশ্নও সাহিত্য পদবাচা হয়ে উঠেছে। এই উন্তি কৌশল, এই বৈদম্ধভঙ্গী-ভনিতি হল বক্রোক্তি।

অবশ্য এই বক্রোক্তির ধারণা সব আলঙ্কারিকের কাছে এক নয়। আমরা আগেই বলেছি যে কারো কাছে বক্রোক্তি হ'লে কাব্যপ্রাণ, আবার কারে। কাছে শুধু অলঙ্কার মাত্র। আলঙ্কারিকেরা কাকু বক্রোভি এবং শ্লেষ বক্রোভির কথা বললেন। এরা হল ভাব প্রকাশের অন্যতম রীতি। যাঁরা বক্রোক্তিকে কাব্যপ্রাণ বলে মনে করেন তাঁরা যথার্থ কাব্যের সর্ববিধ প্রকাশ ভঙ্গীকেই বক্রোক্তি বলবেন। ভামহ এদের দলে। "ভামহের লিখিত গ্রন্থ পড়িলে এই ধারণা জন্মে যে ডিনি বাক্যের ভঙ্গীতে ইঙ্গিতে অর্থ প্রকাশকেই কাব্যত্ত্বের প্রযোজক বলিয়া মনে করিতেন। তাঁহার মতে সমস্ত অলঙ্কারই বক্রোক্তির প্রকার মাত্র<sup>২</sup>।" যাঁরা বক্রোক্তিকে শব্দালঙ্কার হিসেবে গণ্য করেছেন তাঁদের চোখে বক্রোক্তি হ'ল দ্বার্থবোধক উক্তি। আলঙ্কারিক দণ্ডী এঁদের পুরোভাগে। দণ্ডী হলেন আনুমানিক চতুর্থ-পঞ্চম খ্রিস্টীয় শতকের লোক। তাঁর বিখ্যাত গ্রন্থ 'কাব্যাদর্শ' আজও শ্রদ্ধার সঙ্গে পঠিত হয়। দণ্ডীর বক্রোক্তির উদাহরণ দিই। ভারতচন্দ্রের অন্নদামঙ্গলের পাঠক-পাঠিকারা জানেন ঈশ্বরী-পাটনী সংবাদের কথা। পাটনীর কৌতৃহল নিবৃত্তি করার জন্য ঈশ্বরীকে আপন ভর্তা দেবাদিদেব মহাদেবের গুণাতীত মহিমার কথা বিবৃত করতে হয়েছে আপন সত্য পরিচয়টুকুকে গোপন রেখে। তাঁর উক্তি "কোন গুণ নাহি তার কপালে আগুন" দ্ব্যর্থ বহন করে। পাটনী তার ক্ষুদ্র বুদ্ধিতে বুঝল যে তার নায়ের যাত্রী এক অভাগার ঘরণী, রসিক সুঞ্জন বুঝল যে ঈশ্বরীর স্বামী আত্মভোলা মহেশ্বর ; তিনি নির্ম্ভণ, সর্বগুণাতীত। তাঁব তৃতীয় নেত্রের বহ্নিবলয় সদা প্রশ্বলম্ভ। ঈশ্বরী যে অনুত ভাষণের দায়ভাগী হলেন না তাব সবটুকু কৃতিত্ব হ'ল বক্রোব্রুর।

১। শ্রীবিষ্ণুপদ ভট্টাচার্য প্রণীত 'সাহিত্য-মীমাংসা' প্রছের ৮১ পৃঃ দ্রষ্টব্য।

২। ডক্টর সূবেন্দ্রনাথ দাশগুপ্তের *'কাব্যবিচাব'* গ্রন্থের পৃঃ ৬০ দুষ্টব্য।

270

বামন এবং রুদ্রট দণ্ডীর মতই বক্রোক্তিকে শব্দালঙ্কার হিসেবে গণ্য কবেছেন। রুদ্রটের মতে বক্রোক্তি একটি অলঙ্কার। এই অলঙ্কারে শব্দ শ্লেষের জন্য বা কাকুর জ্বন্য বক্তা যে অর্থে শব্দ প্রয়োগ করেন শ্রোতা তার বিপরীত অর্থ গ্রহণ করতে পারে। যথা—

> "অহো কেনেদৃশী বুদ্ধিদারুণা তব নির্মিতা ত্রিগুণা ক্রয়তে বুদ্ধিন্তু দারুময়ী কচিং।"

এখানে দারুণা শব্দটি উভয়ার্থক। দারুণা শব্দটিকে নৃশংস এবং কাষ্ঠনির্মিত এই উভয় অর্থই গ্রহণ করা যায় বক্তা এখানে 'কে' তোমার এমন দারুণ বৃদ্ধি দিল? এই প্রশ্ন করলেন। শ্রোতা প্রশ্নের অর্থান্তর ঘটিয়ে উত্তর করলেন ''বৃদ্ধি ত্রিগুণই শোনা যায়, দারু নির্মিত বলিয়া শোনা যায় না।'' দণ্ডী প্রমুখ আলঙ্কারিকেরা শব্দালঙ্কার হিসেবে বক্রোক্তিকে গ্রহণ করলেও ভামহ যে বক্রোক্তিকে কাব্যপ্রাণ বলেছেন এর উদ্রেখ আমরা আগেই করেছি। ভামহ হলেন দণ্ডীর পূর্বাচার্য।° ভামহ বক্রোক্তিবাদের আদি প্রকলা। তিনি তার 'কাব্যালঙ্কার' গ্রন্থে বললেন যে শব্দের এবং অর্থের আত্মগত যোগ যে কাব্যে দৃষ্ট হয় সেই কাব্যই যথার্থ কাব্য। এই আত্মিক যোগের ফলে যে নতুন অর্থ ও ব্যঞ্জনার সৃষ্টি হয় তা শব্দের এবং শব্দ-বিন্যান্সের প্রাকৃতিক সীমাকে ছাড়িয়ে বছদূর ব্যাপ্ত হয়। এই বিশিষ্ট প্রকাশ রীতিটুকুই কাব্যে বৈশিষ্ট্যরূপে কবিকে অমরতা দান করে। যেখানে ব্যঞ্জনা নেই; সেখানে কাব্য অগোচর। ভামহ বললেন হ

"সেষা সর্বৈব বক্রান্তিরনয়ার্থো বিভাব্যতে গতোহস্তমর্কো ভাতীন্দুর্যান্তি বাসায় পক্ষিণঃ।। ইত্যেবমাদিকং কাব্যং বার্তামেনাং প্রচক্ষতে?"

সূর্য অস্ত গেছে, চাঁদ উঠেছে, পাধীরা উড়ছে, এই বর্ণনা কাব্যধর্মী নয়। বলবার ভঙ্গীতে বৈচিত্র্য নেই ব'লে ভামহ একে কাব্য আখ্যা দেন নি। তাঁর মতে কাব্য দোষগুলি এই বক্রতা বা কবির বিশিষ্ট কথনরীতিটুকুকে স্লান করে। বামন বললেন 'রীতিরাত্মা কাব্যস্য'। রীতি হল পদরচনার বিশিষ্টভঙ্গী; বিশিষ্টা পদরচনার রীতি; অর্থাৎ কাব্যের আত্মা হল স্টাইল। এই স্টাইল বলতে আমরা ক্রোচের মত Technique of Externalisation বা বহিরঙ্গীকরণ রীতিটুকু বৃঝছি না, আমরা উপজ্ঞা (Intuition) এবং তার প্রকাশের (Expression) সমন্বয়কে বৃঝছি। আমরা মনে করি এই বোধিগ্রাহ্যরূপ এবং তার প্রকাশ পরস্পর নিয়ামক। প্রকাশটুকু দেখে বোধির রূপটুকু বোঝা যায়। বোধিগ্রাহ্যরূপ বহিঃপ্রকাশকে পরিণতি দেয়। এরা এমনই অবিক্ষেদ্য যে এ যুগের আলঙ্কারিক ক্রোচে এদের সমার্থক বললেন।

বক্রোক্তি জীবিতকার কুন্তুকাচার্য ভামহের অর্থেই বক্রোক্তিকে নিয়েছেন। কুন্তুকাচার্য এসেছেন দণ্ডীর অনেক পরে। খ্রিস্টীয় দশম শতকে তাঁর আবির্ভাব। তাঁর 'বক্রোক্তি-জীবিত'

- ১। ডক্টর সূরেন্দ্রনাথ দাশগুপ্ত ও ডক্টর সুশীল কুমার দে প্রণীত History of Sanskrit Literature প্রছের ৫৮৭ পৃথ দ্রষ্টব্য।
  - ২। **ডক্টর সূরেন্দ্রনাথ দাশগুপ্তের 'কাব্যবিচার' গ্রন্থের** ৬১ পৃঃ দ্রষ্টব্য।
- ৩। পি ভি কানে দণ্ডীকে ভামহের পূর্বসূরী হিসেবে গণ্য করলেও প্রায় অধিকাংশ গবেষক এবং পণ্ডিতের এই ধারণা যে ভামহের আবির্ভাব হয়েছিল দণ্ডীর আগে।
  - ৪। ডক্টর সূরেন্দ্রনাথ দাশগুপ্তের 'কাব্যবিচার' গ্রন্থ প্রস্টবা'।
  - ৫। অতুলচন্দ্র গুপ্ত প্রশীত কাব্য 'জিজ্ঞাসা' গ্রন্থের পৃষ্ণ ও প্রস্টব্য।

গ্রন্থ অলঙ্কার শান্ত্রের অন্যতম উজ্জ্বল মণি। আচার্য কুন্তক তাঁর গ্রন্থে বললেন "পদসমৃদয়াত্মক বাক্যের সহস্র প্রকারে বক্রতা সম্পাদন করা যাইতে পারে এবং সেই বক্রতার মধ্যেই সকল অলঙ্কারবর্গ নিঃশেষে অন্তর্ভুক্ত হইবে।" যেমন, মুখটি অতিশয় সুন্দর, এই বাক্যটিকে মুখটি চক্রের মত সুন্দর, মুখটি যেন চন্দ্র, ইহা মুখ নহে, ইহা চন্দ্র, এই মুখটি চন্দ্র ইইতেও অধিকতর সুন্দর, এইভাবে যথাক্রমে উপমা, উৎপ্রেক্ষা, অপফুতি, ব্যতিরেক প্রভৃতি অলঙ্কারের মাধ্যমে প্রকাশ করা যাইতে পারে<sup>২</sup>। উদ্দেশ্য, একই মুখের সৌন্দর্য বর্ণনা, ভেদ কেবল বাক্যবিন্যাসে ; অতএব এই বিন্যাসভেদ বা বক্রতাই যে অলঙ্কারের 'জীবাতু' তাহা স্পষ্টই বোঝা গেল এবং এই বক্রোক্তি লৌকিক বাঝ্যাবলীকে রসোন্তীর্ণ করে। একটি বিশেষ ঢঙে বাক্য এবং শব্দের বিন্যাদের ফলে ব্যঞ্জনার সৃষ্টি হয়। সে বাঞ্জনা গভীরতর অর্থবহ। ভামহ বলেছিলেন 'শব্দার্থৌ সহিতৌ কাব্যম্— শব্দার্থের সাহিত্যের নাম কাব্য। এই নির্দেশনা কুম্তককে তাঁর শিল্পদর্শন লিখতে সহায়তা করেছে। কুন্তক বললেন "প্রতিভার দারিদ্রোর জন্য যাঁহারা কেবল মাত্র শব্দ-ছটায় মাধুর্য সৃষ্টি করিতে চান তাঁহারা কাব্যের যথার্থ সম্পদ প্রকাশ করিতে পারেন না। আবার কেবলমাত্র অর্থের চাতুর্যের দ্বারাও শুদ্ধ তর্কের গাঁথুনি বাঁধিলে কাব্যত্ব হয় না ; প্রতিভার প্রতিভাসের দ্বারা প্রথমতঃ কবিচিত্তের মধ্যে বর্ণনার বস্তু বা অস্ফুট ভাবে যাহা মনের মধ্যে উদিত হয়, তাহাঁই বক্রবাক্যের দ্বারা যখন প্রকাশিত হয় তখন পালিশ করা উজ্জ্বল হীরকের মালার ন্যায় তাহা শোভা পায় এবং অভিজ্ঞ ব্যক্তির আনন্দ উৎপাদন করিয়া কাব্যত্ব পদবী লাভ কবে<sup>২</sup>। কুন্তকের মতে একই সত্য প্রকাশ ভঙ্গীর বিভিন্নতায় বিভিন্ন শ্রেণীর কাব্য সৃষ্টি করে। এই প্রকাশরীতির ব্যঞ্জনাটুকু শব্দ এবং বাক্যগত অর্থকে অতিক্রম করে অনায়াসে। এই প্রকাশভঙ্গীটুকু কবির নিজস্ব কবিকৃতি। একই সত্য হাজারো মানুষের দৃষ্টির সম্মুখে নিত্য উদ্ভাসিত। তাকে দেখবার ভঙ্গীটুকু এবং তাকে দেখাবার রীতিটুকুই হ'ল কবির একান্ত আপনার ধন। এই ধনে ধনী হয়েছেন বলেই তিনি প্রাকৃত জন থেকে পৃথক। প্রাকৃত জনের চোখের উপর দিয়ে বর্ষা আসে। তবু তার চোখে সজল মেঘের শ্লিগ্ধ ছায়ার মেদুরতা নামে না। সে দেখে প্রকৃতির আসন্ন বর্ষণ প্রত্যাশার অধীরতা, তার চোখে এই অধীরতা একান্তই প্রাকৃত। তার কবিব চোখে সে অধীরতা অসীম ব্যঞ্জনা মণ্ডিত। কবি শোনেন ঝিল্লি মন্দ্রে সে অশান্তি নিত্য স্পন্দিত। কদম্বের বনে বনে কবি আসন্ন বর্ষণেব আগমনী কান পেতে শোনেন। সেই দেখা, সেই শোনা কবির বিচিত্র প্রকাশ ভঙ্গীতে রসঘন মূর্তি লাভ করে। যে সদ্য, সহজ ছিল, অনাড়স্বর স্বচ্ছতায় যে ছিল একান্ত বুদ্ধিগ্রাহ্য কবি তাকে হৃদয়গ্রাহ্য করে তুললেন। সত্য সুন্দরের রথে আবির্ভৃত হ'ল। কবি তার সারথী। কবি-কণ্ঠে আসন্ন বর্ষার বর্ষণ সম্ভাবনা অজ্ঞস্র সংগীতের ধারাজলে মৃক্তি পেলো ঃ

> শনীল অঞ্জন ঘন পুঞ্জছায়ায় সমবৃত অম্বর হে গন্ধীর। বন লক্ষ্মীর কম্পিত কায় চঞ্চল অন্তর। ঝংকৃত তার ঝিল্লীর মঞ্জীর। হে গন্ধীয়।

১। শ্রীবিন্দুপদ ভট্টাচার্য প্রণীত 'সাহিতা-মীমাংসা' গ্রন্থের ৮২ পৃঃ দ্রষ্টব্য ২। ডক্টর সুরেন্দ্রনাথ দাশগুপ্তের 'কাবাবিচার' গ্রন্থের পৃঃ ৬৪ দ্রষ্টব্য।

বক্রোক্তি ১১৫

বর্ষণগীত হ'ল মুখরিত কদম্ব বন গভীর মগন মেঘমক্রিত ছন্দে। আনন্দঘন গ**ন্ধে**,

নন্দিত তব উৎসব মন্দির হে গন্ধীর।।"

গীতবিতান

এই চিত্রধমী কাব্যাংশেব আবেদন সংগীতের দিক্পসারী অর্থবহ। প্রকৃতি আসন্ন বর্ষণ প্রত্যাশায় ব্যাকুল। তার পূলক চঞ্চলতা, তার ঝিল্লিস্থনন, তার উপর আকাশের মেঘমন্দ্র, তার উৎসব মন্দিরের আনন্দঘন পরিবেশ সব কিছুকে অতিক্রম করে আর এক অর্থ, আর এক ব্যঞ্জনা পাঠককে রসলোকের অন্তঃস্তলে নিয়ে যায়। রসাবেশে রসিক মন আপ্পত হয়ে ওঠে। কবির কথকতার তংটুকু ভাষার, শব্দের সহজ বৃদ্ধিগ্রাহ্য অর্থকে 'সহৃদয় হৃদয় সংবাদী' করে তুলেছে। কাব্যোক্তির বক্রতা সংগীতের নন্দনীয়তাটুকু এনে দিয়েছে। আগেই বলেছি যে এই বক্রেলন্তির রূপতেদ ঘটেছে নানান কবির হাতে। আবার একই কবির বিভিন্ন সৃষ্টিতেও এই বক্রতার প্রকারভেদ লক্ষণীয়। গীতবিতানের অন্যান্য গানে,রবীন্দ্রনাথের হাজাবো কবিতায় বক্রোক্তির অবতারণা। কবিগুরুর 'কল্পনা' কাব্যপ্রছের একটি কবিতার কথা বলি। সেখানেও কবি আসন্ন বর্ষার আগমনী গাইছেন, সেখানেও শব্দার্থের সাহিত্যে আর এক রসলোক সৃষ্টি করেছে। বর্ষা আসছে। কবিকক্রে মেঘস্বরে ধ্বনিত হয়ে উঠল ঃ

"ঐ আসে ঐ অতি তৈরব হরফে জলসিঞ্চিত ক্ষিতি সৌরভ রভসে ঘন গৌরবে নব যৌবনা বরষা শ্যাম গঙ্কীর সরসা। গুরু গর্জনে নীপমঞ্জরী শিহরে, শিখিদম্পতি কেকা কল্লোলে বিহরে দিখধৃচিত হরষা ঘন গৌরবে আসে উন্মদ বরষা।।

একই কবির বক্রোক্তিতে যেমন অনম্ভ রূপভেদ দেখি, তেমনি বিভিন্ন দেশের বিভিন্ন কালের কবিকুলের বলবার ঢঙে অনস্ভ রূপ বৈচিত্র্য। এই বৈচিত্র্যটুকু একর্দিকে যেমন কবিমানস নির্ভর অন্যদিকে আবার কবির বলবার ঢঙে তার কালও আপন স্বাক্ষর রেখে যায়। এ যুগ বৈশিষ্ট্য হ'ল সরলীকরণ। এযুগে কবির বলবার রীতিতে রং ফিকে হয়ে এসেছে, ঢং হয়েছে লঘুপদ সঞ্চারী। আজকের দিনের মানুয, কাব্যে বলুন, সাহিত্যে বলুন, আর অতিরিক্তের বোঝা বইতে রাজী নয়। তাই দেখি একালের কবির কাব্যে বক্ততার রূপ বদল হয়েছে। কবি সহজ্ঞ সত্যকে যেমন অনায়াসে প্রত্যক্ষ করেছেন তেমনি অনায়াস ছন্দে তাকে রূপায়িত করেছেন। জীবনের অতিনিদিষ্টতার কথা বললেন হাদ্ধা সহজ্ঞ ভঙ্গীতে ঃ

"ছকপাতা খেলা চলেছি খেলতে খেলতে। হুকুম কোখায় চালের বাহিরে হেলতে। ইতিহাসও সেই একই মুখস্থ সূরে আওড়ানো নামতা

#### রাজার প্রজার নিজের গরজে যে যেমন দেয় নাম, তা।"

ছক-শ্রীপ্রেমেন্দ্র মিত্র

জীবনের গতিপথ পূর্ব পরিকল্পিত। কোথাও কোন অদৃশ্য সিংহাসনে বিশ্ব-বিধাতা সমাসীন। তাঁর নির্দেশেই বৃঝি ইতিহাসের নিরম্ভর পুনরাবৃত্তি। জীবন ও জগৎ আপনার নির্দিষ্ট কক্ষপথে ঘৃণামান। এ তত্ত্ব সুপরিচিত, বহু কথিত, অতিখ্যাত। তবুও কবি কথায় পুনরাবৃত্তির বিরক্তিকর অভ্যাসটুকু অগোচর রইল। কারণ, কবির বলবার ৮েঙে কবিসুলভ বক্রতা। এই বক্রোক্তি বিলিয়ে গেল রং ও রস ; রসিকের চিত্তে সুধাশ্রাবী মধুভাণ্ডের স্থাপনা করল। গৌডজন ধন্য হ'ল এই রসধারায়। এই স্পশেই গদ্য পদ্য হয়ে ওঠে, জীবন হয় কাব্য। কাব্যপ্রাণ স্পন্দিত হয়; ভাব ও ভাষার দ্বারা অবাধিত। তার স্ফুর্তি ঘটে কবির শব্দ চয়নের এবং শব্দবিন্যাসের বৈশিষ্ট্যের মাধ্যমে—এই বক্রোক্তি বৈশিষ্ট্য কাব্যকে সমগ্রতা দান করে। এর মধ্যেই ভাব ও ভাষা একাছ্ম হয়ে উঠে। সাহিত্যের রূপ হ'ল সমগ্রতার রূপ। ভাব ও ভাষার র্রাষ্মিক যোগ সাধনে যে সমগ্রতা তা-ই সাহিত্যের উপজীবা। সাহিত্য ও কাব্যের এই সামগ্রিক সন্তার কথা গ্রীক দার্শনিক আরিস্ততলও আমাদের শুনিয়েছেন। এদেশে এবং ওদেশে তাঁর অনুপদ্বীদের অসম্ভাব নেই। এই সমগ্রতার মধ্যেই কাব্যের ব্যঙ্গার্থের ধারণাটুকু নিহিত। এই ব্যঙ্গার্থই 'ব্রহ্মাস্বাদ সহোদর' যে কাব্যানন্দ তার আস্বাদন ঘটায়। আবার এই ব্যঙ্গার্থের প্রতিষ্ঠা ঘটে কবি উন্তির সূচারু বক্রতায়। তাইও' আচার্য কৃত্তক কাব্যোক্তির বক্রতার মধ্যে সকল কালের সকল শ্রেণীর কাব্যের প্রতিষ্ঠা প্রত্যক্ষ কট্টলেন। বক্রোক্তি হ'ল কাব্য প্রাণ। আচার্য ভামহ কথিত তত্ত্ব সকল কালের সকল কবির কাব্যে সপ্রতিষ্ঠিত।

# তৃতীয় স্তবক

ভরতঃ নাট্যশাস্ত্র
নাটক, অভিনেতা ও দর্শকঃ নন্দনতাত্ত্বিক বিচার
নাটক ও নাটকীয়তাঃ বিংশ শতকের ইংরেজী ও
জার্মান নাটক
রবীন্দ্রনাট্যঃ রক্তকরবী
ডাকঘর
নাট্যকার বেট্রোলড় ব্রেশটের নন্দনতত্ত্ব

## তৃতীয় স্তবক

#### ভরত ঃ নাট্যশাস্ত্র

কিছুদিন আগেও নন্দনতত্ত্ব সম্বন্ধে সুবিপুল অজ্ঞতা শুধু সাধারণের সম্পদই ছিল না, এর ভাগ নিয়েছিলেন পশ্চিমদেশের খ্যাতনামা প্রাচ্যতত্ত্ববিদ্ পণ্ডিতপ্রবর মোক্ষমূলর এবং অধ্যাপক নাইটের মত পণ্ডিতরাও। যে দেশে ভরত, আনন্দবর্ধন, অভিনবগুপ্তের মত সমালোচনী প্রতিভা, সে দেশের সৌন্দর্যতত্ত্ব সম্বন্ধে যখন মোক্ষমূলর বলেন ঃ "It is strange, nevertheless that a people so fond of the highest abstraction as the Hindus should never have summarised their perception of the beautiful." অর্থাৎ এটা আশ্চর্যের কথা যে, যে হিন্দুজাতি সৃক্ষ্মতম গবেষণার জন্য প্রসিদ্ধ তাঁরা তাঁদের সৌন্দর্য বিষয়ক মত সূত্রাকারে প্রকাশ করে যান নি— তখন আমরা তাঁর অজ্ঞতাকে সম্লেহে ক্ষমা না ক'রে পারি না। ভারতীয় রসশাস্ত্রের জনক ঋষি ভরতের কথা শোনবার সৌভাগ্য নিশ্চয়ই মোক্ষমূলরের হয়েছিল। নাট্যশাস্ত্রের দু'একটা অধ্যায় একটু মন দিয়ে পড়লেই পণ্ডিতপ্রবর ভাবতীয় সৌন্দর্যতত্ত্ব সম্বন্ধে ভিন্ন ধরনের অভিমত পরিবেশন ক'রে যেতেন রসিকজনের দরবারে, একথা আমরা বিশ্বাস করি। খ্রিস্টের জন্মগ্রহণের দু'শো বছর আগে ভরত নাট্যশাস্ত্র রচনা করেছিলেন বলে অনেকেই অনুমান করেন। আবার অনেকে তাঁকে খ্রিস্টীয় চতুর্থ শতাব্দীর লোক ব'লে মনে করেন। ভরতের জীবনকাল সম্পর্কে আমরা কোন স্থির সিদ্ধান্তে উপনীত হতে পারি না। ভারতীয় মনীষীদের অদ্ভুত জীবনদর্শনই এর জন্য দায়ী। স্রষ্টা সৃষ্টির অন্তরালে এমনভাবে আত্মগোপন করেন যে ভাবীকালে গবেষকদের কাছে তাঁদের কাল নির্ণয় এক দুরূহ সমস্যা হয়ে ওঠে।

সাধারণতঃ শিল্প সমালোচনা আসে শিল্প-সৃষ্টির পরে। নাট্যশাস্ত্র রচনার পূর্বে পূর্ণাঙ্গ সংস্কৃত নাটকের সৃষ্টি সন্তব হয়েছিল, একথা অনস্বীকার্য। কালিদাস-পূর্ব যুগের নাট্যকারদের মধ্যে ভাস ও অশ্বঘোষের নাটকের কথা জানতে পারি। ত্রিবান্দমে ভাসের তেরোটি নাটক আবিদ্ধৃত হয়েছে। অধ্যাপক লুডারসের চেষ্টায় অশ্ব ঘোষের নাটকের যে অংশগুলি আজ সুধীজনের হাতে এসে পৌছেচে, সেগুলি নাট্যশাস্ত্রের রচনাকাল নির্ধাবণে আমাদের প্রভূত সাহায্য করেছে। অশ্বঘোষ ছিলেন কুষাণ সম্রাট কণিষ্কের সমসাময়িক। সম্রাট কণিষ্কের শাসনকাল খ্রিস্টীয় প্রথম শতাব্দী। সুতরাং অশ্বঘোষের নাটকগুলিও ঐ সময়েই রচিত হয়েছিল। আবার অধ্যাপক কীথের অভিমতের পোষকতা করলে আমরা খ্রিস্টপূর্ব দ্বিতীয় শতকের পূর্বে নাট্যশাস্ত্রের রচনাকালকে পিছিয়ে নিয়ে যেতে পারি না। খ্রিস্টপূর্ব দ্বিতীয় শতকই হবে আমাদের গবেষণার প্রত্যন্ত সীমা রেখা।

ভরত মুনি নাট্যবেদের আদি বক্তা। রসশাস্ত্র ও অলংকার-শাস্ত্রের সমন্বয়ে যে কাব্যশাস্ত্র—
তারও আদি গুরু মহামতি ভরত। নাট্যশাস্ত্রের ভরতমুনি রসতত্ত্বের আদি প্রবক্তা হলেও রসতত্ত্ব
নিঃসন্দেহে ভরতের চেয়েও প্রাচীন। ভরতের মতে রসই নাট্যের প্রাণ। ভরত বলেছেন "রস
ছাড়া কোন অর্থই প্রবর্তিত হয় না।" ভরতের এই রসের ব্যাখ্যায় কালক্রমে পরস্পর-বিরোধী

সম্প্রদায় গড়ে উঠেছিল। ভট্টলোল্লট, ভট্টশাল্কক প্রমুখ পণ্ডিতেরা ভরতের গ্রন্থের টীকা লিখতে গিয়ে নিজ নিজ ব্যাখ্যা উপস্থিত করেছিলেন। এঁদের মতে রস বলতে বোঝায় নাট্যরস। আলংকারিকেরা নাট্যরস স্বরূপেই কাব্যে রসকে গ্রহণ করেছিলেন, কিন্তু বসের Aesthetic শুরুত্ব অনুধাবন করতে পারেন নি। আনন্দবর্ধন সর্বপ্রথম রসের সর্বাতিশায়ী মূল্যকে স্বীকাব এবং ব্যঞ্জনা বা ধ্বনিতত্ত্বের সঙ্গে রসতত্ত্বের সম্পর্ক প্রতিষ্ঠিত করেছিলেন; তাঁর মতে ভরত কথিত রস কেবলমাত্র নাট্যের প্রাণ নয়, দৃশ্য ও শ্রব্য উভয়বিধ কবিকর্মেরই সারার্থ। নাট্যে প্রযোজ্য ও নাট্যতত্ত্বের আলোচ্য রস এইভাবে কাব্যে প্রযুক্ত ও কাব্যতত্ত্বের অন্তর্ভক্ত হয়েছিল।

আনন্দবর্ধনের পর কাব্যে রসের গুরুত্ব স্বীকৃত হলেও ধ্বনিবাদ বা রসের ব্যঙ্গত্ব ব্যাপক স্বীকৃতি লাভ করতে পারে নি। ধ্বনিবাদ ও ধ্বনিবাদের ভিত্তিতে ব্যাখ্যাত রসবাদও অস্বীকৃত হয়েছিল। ধ্বনিভিত্তিক রসবাদে যা প্রাসংগিক তা প্রদর্শন এবং নাট্যরস ও কাব্যরসের সাযুজ্য প্রমাণের জনাই সম্ভবত অভিনবগুপ্ত ভরতের নাট্যশাস্ত্রের টীকা "অভিনব ভারতী" রচনায় প্রস্তুত্ব হয়েছিলেন।

ভরত রস সম্পর্কে অত্যন্ত সংক্ষিপ্ত উদ্রেখ করেছেন। তিনি বলেছেন— 'বিভাব' অনুভাব, ব্যভিচারীর সংযোগে রস নিষ্পত্তি হয়।' এই 'নিষ্পত্তির' অর্থ বোঝাতে তিনি ষাড়বাদী রসনিষ্পত্তির দৃষ্টান্ত দিয়েছেন ঃ যেমন নানা ব্যঞ্জন ঔষধি ও দ্রব্য সংযোগে রসনিষ্পত্তি হয়, সেই রকম নানা ভাবের উপগমে রসনিষ্পত্তি হয়। যেমন গুড় ইত্যাদি দ্রব্য, ব্যঞ্জন এবং ঔষধির সঙ্গমে ষাড়বাদী রস উৎপদ্ধ হয়, সেই রকম নানা ভাবের দ্বারা উপগত হলেও স্থায়ী ভাব রসত্ব লাভ করে। ভরতের এই দৃষ্টান্ত লৌকিক রস নিষ্পত্তির দৃষ্টান্ত।

ভারতীয় রসবাদের উদ্গাতা ভরত প্রচারিত নাট্যরসকেই পরবর্তী যুগের পশুতেরা কাব্যরস বলে স্বীকার করে নিয়েছেন। একাদশ শতকে অভিনবগুপ্তের মত মনীষী ও তাঁর অভিনব ভারতী ভাষ্যে কাব্যরস ও নাট্যরসের অভিন্নতা প্রচার ক'রে গেলেন। তবে এ বিষয়েও বিরুদ্ধ মতবাদের অভাব নেই। এখানে বির্তকের অবকাশ যথেষ্ট থাকলেও আমরা আচার্য ভরতকে অনুসরণ করে নাট্যরস ও কাব্যরসকে সমার্থক বলেই গ্রহণ করব। ভরতের মতে রসই নাট্যের প্রাণ। তিনি রসকে বীজের সঙ্গে তুলনা করেছেনঃ

"যথা বীজাদ্ ভবেদ্ বৃক্ষো বৃক্ষাৎ পুষ্পং ফলং তথা। তথা মূলং রসাঃ সর্বে তেভ্যো ভাবা ব্যবস্থিতাঃ।।"

नागुनाञ्च, यर्ष अधारा

যেমন ক্ষুদ্র বীজ অঙ্কুর, কাণ্ড শাখা প্রশাখা বিশিষ্ট বৃহৎ বনস্পতিতে পরিণত হয়, ক্রমে যেমন তা মনোহর পুষ্পপল্লবে বিভূষিত হয়ে ওঠে এবং তার চরম পরিণতি যেমন বিচিত্র ফলসম্ভারে, তেমনি কবির অন্তর্গুত রসবীজ আপন প্রণশক্তির উল্লাসবশে শব্দ, অর্থ, অলংকাররূপে আপনাকে অঙ্কুরিত, কুসুমিত, মঞ্জরিত করে তোলে, সর্বশেষে পরিণত হয় সহৃদয়ের রসচর্বণায়। নাতকের অভিনয় দেখে সহৃদয় সামাজিকের মনে যে আনন্দের সৃষ্টি হয় তাকেই রস নামে অভিহিত করা হয়েছে। বিভাব, অনুভাব ও ব্যভিচারী ভাবের সংযোগে এই রসেব উদ্বব হয়। উদাহরণ স্বরূপ আমরা শৃংগার রসের কথা বলছি। এই রসের সৃষ্টিকল্পে আমানেব নায়ক নাযিকার কায়িক উপস্থিতি; আরো প্রোজন গদ্ধভারে আমন্থর মলয় হিল্লোল ও

১। শ্রীবিষ্ণপদ ভট্টাচার্য প্রণীত 'সাহিতা মীমাংসা' গ্রন্থের পৃষ্ট ৮৯ দ্রস্টবা।

জ্যোৎসা পূলকিত পরিবেশ। এদেরই ভরতমুনি 'বিভাব' বলেছেন। মিলন দৃশ্যে প্রেমিক যুগলের ক্রভঙ্গ, অপাঙ্গে চেয়ে থাকা এদের বলা হয়েছে 'অনুভাব' এবং ভালোবাসার অনুষঙ্গ যে উদ্বেগ, উত্তেজনা এদের বলা হয়েছে 'ব্যভিচারী' ভাব। এই তিনটি ভাবের সমন্বয়ই হ'ল রসের জনক। সাত্ত্বিক ভাব রস-সৃজনের সহায়ক না হ'লেও এটি হচ্ছে অন্তঃশীলা ভাবের দ্যোতক। সাত্ত্বিক ভাব স্বতঃস্ফুর্ত; ভরত স্তম্ভ প্রভৃতি আটটি সাত্ত্বিক ভাব, রতি প্রমুখ স্থায়ী ভাব ও নির্বেদ, গ্লানি প্রমুখ তেত্ত্বিশটি ব্যভিচারী ভাবের উদ্রেখ করেছেন। সহাদয় সামাজিক অভিনয়ের মাধ্যমে অভিনীত বিষয়বস্তুর সঙ্গে একাত্মতা অনুভব করে। দিন বিস্মৃত হয় স্থান কাল ও পাত্রের ব্যবধান। তার মনে এক অপূর্ব ভাবাবেশ সঞ্জাত হয়। ভরতমুনি একেই রস আখ্যা দিয়েছেনঃ

'নহি রসাদ ঋতে কশ্চিদ অর্থঃ প্রবর্ততে তত্র বিভানভাব-ব্যভিচারি- সংযোগাদ রস নিষ্পক্তিঃ।'

नांगिगाञ्च, ७ १७८ ।।

অর্থাৎ রস ব্যতীত কোন বিষয়ের প্রবর্তনা হয় না। সেই নাট্য বিষয়ে ভাব, বিভাব, অনুভাব ও ব্যভিচারী ভাবের সংযোগে রস নিষ্পত্তি হয়। এখানে মতবিরোধের অভাব নেই। "সংযোগ ও নিষ্পত্তি" এই কথা দু'টিকে কেন্দ্র করে পণ্ডিতরা বহু গবেষণাই করেছেন। তাঁর মতে ভিন্নধর্মী গাছগাছড়া ও দ্রব্যের সংমিশ্রণে যেমন উৎকৃষ্ট পানীয়ের সৃষ্টি হয়, ঠিক তেমনি করেই বিভিন্ন ভাবের সমন্বয়ে রসের উৎপত্তি ঘটে। ভাবই হ'ল রসের ভিত্তিভূমি। বিভাব, অনুভাব ও ব্যভিচারী ভাবের দ্বারা 'উপগত' হয়ে স্থায়ী ভাব রসলোকের সৃষ্টি করে সহাদয় সামাজিকের মনে। এই তত্ত্বটি নাট্যশাস্ত্রকারের ঢের পরবর্তীকালে তাঁরই অনুসরণে সাহিত্যাচার্য বিশ্বনাথ কবিরাক্ত তাঁর 'সাহিত্য দর্পণ' গ্রন্থে ব্যাখ্যাত করেছেন ঃ

"বিভানেনানুভাবেন ব্যক্তঃ সঞ্চারিণা তথা। রসতামেতি রত্যাদিঃ স্থায়ী ভাবঃ সচেতসাম্।।"

রত্যাদি স্থায়ী ভাব যদি বিভাব, অনুভাব ও সঞ্চারী ভাব দ্বারা ব্যক্ত হয় তবে তা সহদেয় ব্যক্তির কাছে রস হয়ে দাঁড়ায়। পাঠক বা দর্শকের এই রসলোকে উত্তরণই হ'ল কাব্যানন্দের আস্বাদন।

নাট্যশাস্ত্রকার নাট্যশাস্ত্রের ষষ্ঠ ও সপ্তম অধ্যায়ে রসবাদের আলোচনা করেছেন। তাঁর আগেও আমাদের দেশে রসবাদের আলোচনার যে অসম্ভাব ছিল না সেকথা আমরা নাট্যশাস্ত্র থেকেই জানতে পারি। ভরত নিজেই কোন অজ্ঞাতনামা গ্রন্থকারের রসতত্ত্ব সম্পর্কিত গ্রন্থ থেকে আর্যা ও অনুষ্ট্রভ ছন্দে রচিত উদ্ধৃতি নিজের গ্রন্থে সন্নিবিষ্ট করেছেন। তাই রাজ্ঞশেষর ভরতকে 'রূপক' অর্থাং নাট্যরসের উদ্গতা বলে স্বীকার করলেও নন্দিকেশ্বরকেই কাব্যরসের জনক বলে প্রচার করেছেন। রসবাদের উদ্গতা প্রকৃতপক্ষে কে ছিলেন সে কথা ঐতিহাসিকের গবেবণার বিষয়। তবে ভরত মুনির হাতে সর্বপ্রথম রসবাদ সুসম্বদ্ধরূপ পরিগ্রহ করে, একথা অস্বীকার করা যায় না। পরবর্তী যুগের পণ্ডিতদের লেখায় আমরা ভরতের উদ্রেখ বার বার পাই। প্রথিতযশা রসবাদী আনন্দবর্ধন ভরতকেই রসবাদের উদ্গতা বলে স্বীকার করেছেন। ভট্টলোক্লট, শল্কুক, ভট্টনায়ক এবং আরো অনেকে ভরতের রসবাদেক কেন্দ্র করেই নিজ্ঞ নিজ্ঞ মতবাদ গড়ে তুলেছেন। নাট্যশাস্ত্রে ভরত আটাটি রসের উল্লেখ করেছেন। মুনিগদের প্রশ্নের উত্তরে মহামতি ভরত বলেন ঃ

"শৃঙ্গার-হাস্য-করুণ রৌদ্র বীর ভয়ানকাঃ বীভৎসাস্তৃত সংশ্রেটা চেত্যষ্টো নাট্যে রসাঃ স্মৃতাঃ।"

অর্থাৎ শৃঙ্গার, হাস্যা, করুণ, রৌদ্র, বীর, ভয়ানক, বীভৎস ও অদ্ভুত নামক আটটি রস নাট্যশান্ত্রে পশুতগণ স্মরণ ক'রে থাকেন। এই রস অষ্টকের উৎপত্তি হ'ল ভাব অষ্টককে কেন্দ্র ক'রে। আটটি স্থায়ী ভাবকে অবলম্বন ক'রে শৃঙ্গার প্রমুখ রসের উৎপত্তি। স্থায়ী ভাবগুলি হ'ল রতি, হাস, শম, ক্রোধ, উৎসাহ, ভয়, জুগুন্সা ও বিস্ময়। নাট্যশাস্ত্রোক্ত রসের সঠিক সংখ্যা নিয়েও বি দের অন্ত নেই। শান্তরসকে ভরত স্বীকার করেন কি না সে সম্বন্ধেও গ্রেষণা ও বাদানুবাদের শেষ আজো হয় নি। শান্তরদের স্বীকৃতির জন্য নাট্যশাস্ত্রের ভাষ্যকার অভিনবণ্ডপ্তের উদ্যম প্রশংসনীয়। পরবর্তী যুগে শান্তরসকে ভরতের রস পরিকল্পনায় যোগা মর্যাদায় প্রতিষ্ঠিত করবার জন্য তিনি নাট্যশাস্ত্রের বিভিন্ন পাঠ গ্রহণ করলেন। ভাষাকারের হাতে নাট্যশাস্ত্রের শ্লোকগুলির সামান্য পরিবর্তন হ'ল এখানে ওখানে। রসের পর্যায়ে শাস্ত্র স্থান গ্রহণ করল এবং স্থায়ীভাব হিসেবে গৃহীত হ'ল 'শম' অথবা নির্বেদ। অভিনবগুপ্তের মত আনন্দবর্ধনও শান্তকে রস হিসেবে স্বীকার করেছেন বটে তবে তিনি 'শম' অথবা 'নির্বেদ'কে শান্তের স্থায়ীভাব হিসেবে গ্রহণ করেন নি। তাঁর মতে 'তৃষ্ণাক্ষয় সৃখ' অর্থাৎ সমস্ত কামনা নিবৃত্তিজ্ঞনিত সে আনন্দ বা সুখ, সেই সুখই হ'ল শান্তরসের স্থায়ী ভাব। বস্তুতঃ ভরতের মতে শঙ্গার, রৌদ্র, বীর এবং বীভৎস রসই মুখ্য রস ও অন্যান্য রসগুলি গৌণ। গৌণ রসগুলি মুখ্য রস থেকে জাত হয়। ডক্ট্রর ভি রাঘবনকে অনুসরণ ক'রে শান্তরস সম্বন্ধে একথা বলা চলে যে ভরত তার নাট্যশাস্ত্রে নয়টি রসের উল্লেখ করেন নি। ভরতের রসপরিকল্পনায় শান্তরসের স্থান ছিল না। পরবর্তী যুগের নাট্যশাস্ত্রে আমরা যে শান্তরসের উল্লেখ পাই তা ভাষ্যকারদের যোজনা মাত্র।

এই প্রসঙ্গে সার্থব্য, ভরতের নাট্যশাস্ত্র অভিনয়িক বা নাট্য সম্বন্ধীয় আলোচনা গ্রন্থ। তাই নাট্যশাস্ত্রের সমস্ত আলোচনাই অভিনয়কে কেন্দ্র ক'রে গড়ে উঠেছে। ভারতীয় সভ্যতার ইতিহাসে সর্বপ্রথমে নাট্যকলার উপরে বিশ্লেষণী আলোচনার সার্থক বোধন হল 'নাট্য শাস্ত্রে'। কাব্যকলার যেটুকু নাট্যকলার আওতায় পড়ে, সেটুকুর আলোচনাও আমরা এখানে পাই। ভরতের নাট্যরস সম্পর্কিত তত্ত্বগুলি ভরতোত্তর যুগের কাব্যাদর্শ নির্ণয়ে প্রভৃত সাহায্য করেছে এ কথা আমরা আগেই বলেছি। সার্থক নাট্যরস সৃষ্টির জন্য ভরত নাট্যশাস্ত্রের ষষ্ঠদশ অধ্যায়ে কাব্যশাস্ত্রের অলংকার, দোষ, গুণ এবং লক্ষণ সম্পর্কে আলোচনা করেছেন নিপুণভাবে। ভরত-পরবর্তীযুগের আলংকারিকেরা কাব্যলক্ষণ ও কাব্যাদর্শ বিচার করতে গিয়ে ভরত প্রদর্শিত পথেই বিচরণ করেছেন, বারে বারে স্মরণ করেছেন এই লোকোন্তর প্রতিভাকে। একথা সর্বজনস্বীকৃত যে ভারতীয় আলংকারিকেরা ভরতের লাছে অশেষ ঋণী। ভারতীয় নাট্যকলার উপরে প্রথম পূর্ণাঙ্গ আলোচনা ভরতের লোকজন্মী প্রতিভার সার্থক সৃষ্টি। ভরতের নাট্যশাস্ত্র নাট্যবেদ নামে অভিহিত হয়েছে কলারসিকের কাছে। একে বলা হয়েছে পঞ্চমবেদ; ভারতীয়েরা সে যুগে কী গভীর শ্রদ্ধার সঙ্গে নাট্যকে এবং কাব্যকে গ্রহণ করেছিল তার পরিচয় আমরা পাই এই 'পঞ্চমবেদ' আখ্যাটি থেকে। "নাট্যলান্ত্র 'মার্ট্জনিক" এবং 'সার্বজ্ঞাগতিক'।

১। শ্রীমনোমোহন ছোষ কৃত 'প্রাচীন ভাবতের নাট্যকলা' পৃঃ ২৩ দ্রস্টব্য।

মানবসমাজের যাবতীয় জ্ঞান, বিদ্যা ও শিল্পকলার প্রয়োজন হয় নাট্য বা কাব্য রচনায়। অখিল বিশ্বব্রহ্মাণ্ডে যা কিছু কল্পনীয়, তাকেই কাব্য বা নাটকের বিষয়ীভূত করা চলে। তাই দু'হাজ্ঞার বছরের দুক্তর ব্যবধান অতিক্রম করে আজো আমাদেব কানে ঋষি ভরতের বেদমন্ত্র ধ্বনিত হয় ঃ

> ন তজ্জ্ঞানং, ন তচ্ছিল্লং, ন সা বিদ্যা, ন সা কলা. নাসো যোগো. ন তৎ কর্ম নাট্যেহন্দিন্

> > यन प्रमार्ट ।" —-नांग्रेगाञ्च ১/১১९।।

এমন জ্ঞান নেই, এমন শিল্প নেই, এমন বিদ্যা নেই, এমন কলা নেই, এমন যোগ বা কৌশল নেই, এমন কর্ম নেই যা নাট্যে দেখা যায় না। নাট্য মানুষের ধর্ম, রাষ্ট্রীয় ও সামাজিক জীবনের সঙ্গে ওতপ্রোতভাবে যুক্ত হয়ে রয়েছে শ্বরণাতীত কাল থেকে। এ যুগের মানুষেব জীবন থেকেও ভূরি ভূরি নজীর দেওয়া যায় নাটকের সঙ্গে তাদের সমগ্র ব্যক্তিজীবনের নিগৃত্ সম্বন্ধটির। এমন কী মানুষের নৈতিক জীবনের উপরও নাটকের প্রভাব দূরপ্রসারী। আমরা বার বার বলেছি ঋষি রলার কথা। তিনি এক বান্ধবীর কথা বলেছেন যিনি সেক্ষপীয়রের 'ওথেলো' নাটকের অভিনয় দেখে আপন ব্যক্তিগত নৈতিক সমস্যাব সমাধান করেন। নাট্যশাস্ত্রকার ভরতের যুগেও তেমন মানুষের অসম্ভাব ছিল না। তাই নাট্যশাস্ত্রকার বলেছেন যে সর্ব বিষয়ে উপদেশ দেওয়াও নাট্যের অন্যতম উদ্দেশ্য ( সর্বেপদেশজ্বনং নাট্যং খলু ভবিষ্যতি)। তিনি আরো বললেন ঃ

ধর্মো ধর্মপ্রকৃত্তানাং কামং কামোপসেবিনাম্।
নিগ্রহো দ্বিনীতানাং বিনীতনাং দমক্রিয়া।।
ক্রীবানাং ধাষ্ট্যকরুণমুৎসাহঃ শ্রমানিনাম্।
অব্ধানাং বিরোধশ্চ বৈদুষাং বিদ্বামপি।।
রুধানাং বিলাসশ্চ স্থৈগং দুঃখার্দিতস্য চ।
অর্থোপক্রীবিনামথো ধৃতিরুদ্বিগ্নচেতসাম্।।

দুঃখার্তানাং শ্রমার্তানাং শোকার্তানাং তপস্থিনাম্। বিশ্রামজ্ঞননং লোকে নাট্যমেতদ্ ভবিষ্যতি।।

নাট্য ধর্মচারীদের (শেখাবে) ধর্ম, কামোপসেবীদের (শেখাবে) কামভোগ, দুর্বিনীতদের (করবে) নিগ্রহ, বিনীতদের (বাড়াবে) দমক্রিয়া (ইন্দ্রিয় সংযম), ক্লীবদের করবে সাহসী, বীরদের উৎসাহ বাড়াবে, নির্বোধদের বৃদ্ধি দেবে, বিদ্বানদের বিদ্যা বাড়াবে, বড়লোকদের বিলাসের পদ্ধতি শেখাবে, দুঃখগ্রস্ত লোকদের দেবে স্থৈয়, অর্থার্ক্তনকারীদের দেবে অর্থ লোভের সংকেত), উদ্বিশ্বচিত্ত লোকদের দেবে স্থিরতা।

এরূপ সংসারে হতভাগ্য দুঃখী, শোকার্ড, শ্রমক্লান্ত লোকদের বিশ্রামদান করবে এই নাট্য। এইভাবে নাটকের যে স্থান নিদেশ করেছেন মহামুনি ভরত তা অত্যন্ত উচ্চে। মানুবের সর্ববিধ কল্যাণ সাধনে নাটকের অনলস প্রয়াস। তাই বৃঝি নাট্যশাস্ত্রের শ্লোকগুছে বেদমন্ত্রের সম্মাননা

১। শ্রীমনোমোহন ঘোষ প্রণীত প্রাচীন ভারতের নাট্যকলা' শীর্ষক প্রন্থের ২২ পৃষ্ঠা দ্রষ্টবা।

লাভ করেছে ভারতবর্ষীয় মানুষের কাছে। নাট্যবেদে মানুষের সর্ববিধ কল্যাণ করবার দায়িত্বটুকু নাট্যের উপর অর্পণ করেছেন নাট্যশাস্ত্রকার ভরত। শুধু ক্ষণিক আনন্দ দানই নাটকের কাজ নয়। নাটকের কাজ হ'ল মানুষের জীবনে পূর্ণ কল্যাণের প্রতিষ্ঠা। এই মহৎ তত্ত্বের উত্তরাধিকার আমাদের দিয়েছেন আচার্য ভরত।

### নাটক, অভিনেতা ও দর্শক : নন্দনতাত্ত্বিক বিচার

আমরা সাধারণতঃ সার্থক নাটক-অভিনয় শেষে অভিনেতাকে অভিনন্দিত করি। তাঁরাও নাটকের যবনিকা পড়লে মঞ্চারন্ট হ'য়ে সকলের অভিবাদন গ্রহণ করেন সানন্দে, গর্বের সঙ্গে। প্রাকৃতজ্ঞনের বিচারে, রসিকজ্ঞনের বিচারে এ অভিনন্দন তাঁদের প্রাপ্য, এ সম্মান তাঁদের অর্জিত সম্মান। এ ক্ষৈত্রে রসিকজ্ঞন ও প্রাকৃতজ্ঞনের বিচারে ভেদ নেই। নন্দনতাত্মিক বোধ-সম্পন্ন সমালোচকের চোখে ব্যাপারটা অন্যভাবে ধরা পড়ে। তাঁর তির্যক দৃষ্টিতে এই সহজ্ঞ ব্যাপারটা একটু অন্যরকম দেখার। সেই তির্যক দর্শনভঙ্গির ফলস্রুতি একটু বিশদভাবে বর্ণনা করার প্রয়াস এই নিবদ্ধের উপজীব্য। নাটক, অভিনেতা ও দর্শক এই ত্রয়ী পরিকল্পনার মূল্যায়ন নাট্যরসকে ঘনপিনদ্ধ কারায় আমাদের সামনে উপস্থিত করবে। এই বিশ্বাসেই এই অধ্যায়ের সূচনা। নাট্যকার নাটকের পরিসরে যে রসের সূচন করেন তার সমিধি ঘটে দর্শকের মনে অভিনেতার মাধ্যমে। দর্শকের মনোলোকে যে রসের জ্বাৎ সৃষ্টি হয় তা অবশ্য নাট্যকারসৃষ্ট রসলোকের সামীপ্য লাভ কবে হয়ত কিন্তু তারা কখনই একীভূত হ'তে পারে না।

নাটক দেখে আমরা খুশি হই, হাসি, আবার কাঁদি। এই যে অনুভূতি বা আবেগের উদ্দীপন ঘটে আমাদের মনে, তার মুখ্য উপলক্ষ হ'ল মঞ্চে আরুঢ় অভিনেতা ও তাঁর অভিনয়। অভিনেতাকে সত্য এবং বাস্তব বলে ভাবা, অভিনীত দৃশ্যাবলীর বাস্তবতা সম্বন্ধে কৃতনিশ্চয় হওয়া। সাধারণ দর্শকের মত রসিকজনও এগুলির শবিক হন। উদাহরণ দিই ঃ নাট্যাচার্য শিশর কুমাব রামের ভূমিকায় অভিনয় করেছেন। সীতার পাতাল প্রবেশের পরে যে করুণ দুশ্যের অবতারণা হ'ল রঙ্গমঞ্চে তার কেন্দ্রবিন্দুতে রয়েছেন অভিনেতা শিশির কুমার। তাঁর অনবদ্য অভিনয়, 'সীতা সীতা' করে তাঁর সেই উদান্ত বিলাপ এক অনবদ্য নাট্যরসে রসিকজনকে আপ্লুত ক'রে তুলত। নিট্যাচার্য-সৃষ্ট মঞ্চের জগৎ কিন্তু রামায়ণের জগৎ থেকে স্বতন্ত্র। বাশ্মীকি বর্ণিত জগৎ, কল্পলোকে তার অধিষ্ঠান। তাঁর দেখা আমরা কেউ পাইনি। তাই নাট্যাচার্য ব্যঞ্জিত রামায়ণ কথা আর বাল্মীকি সৃষ্ট রামায়ণ কাহিনী, তারা এক নয়। নাট্যাচার্যের রামায়ণী কথা হ'ল অভিনয় আশ্রয়ী। সেই অভিনয়ের শ্রেক্ষাপট হ'ল নাটক কথিত ঘটনা সন্নিবেশ। এই ঘটনাগুলি নাট্য-প্রবাহের গতিকে সূচিত করে বোদ্ধা দর্শকের কাছে। নাট্যকার যে বিশেষ পারস্পর্যে ঘটনা সন্নিবেশ করেছেন তার একটি বিশেষ লক্ষ্য ও উদ্দেশ্য থাকে। দর্শকের মনের স্থায়ী ভাবকে উদ্দীপিত ক'রে, বিভাব, অনুভাব ও ব্যভিচারী ভাবের সংযোগে দর্শকের মনে রসনিষ্পত্তি হয়। অভিনেতার মনেও রসের প্র<del>স্রবণ উদ্বারিত হয় কী</del> না সে প্রশ্নটা এ**ক্ষেত্রে** উদ্রেখ্য। আমাদের মতে অভিনেতার মনে এই রসের উচ্জীবন ঘটে না। তিনি মিথ্যার বেসার্তি করেন. এই মিখ্যাকে ক্ষণিকের জন্যও সত্য ক'রে তোলার জন্য তিনি যে কলাকৌশল প্রয়োগ করেন তা হ'ল তাঁর নাট্যরীতি। গ্রীক নাটকের chorus অথবা প্রাচীন সংস্কৃত নাটকের সূত্রধার— এদৈর ভূমিকা বিশ্লেষণ করলে আমরা অভিনেতার যথাযোগ্য ভূমিকাটুকু সম্বন্ধে সচেতন হ'য়ে উঠব। প্রাচীন গ্রীক নাটকে Thespion বা অভিনেতার আবির্ভাব ঘটল রঙ্গমঞ্চে খ্রিস্টপূর্ব ৫৩৪ সালে। তার আগে chorusই ছিল গ্রীক নাটকের মধ্যমণি। অভিনেতার অভ্যুদয় তখনও হয় নি গ্রীক রঙ্গমঞ্চে। chorus বা সূত্রধার বলে চলেছেন ঃ

"The King sits in Dunfernline town Drinking the blue-red wine; O where will I get a skealy skipper To sail this new ship o' mine'."

যখনি রাজার উক্তিটুকু রাজকীয় গাষ্টীর্যে অপর একজন বললেন রঙ্গমঞ্চ থেকে সূত্রধার নীরব হ'য়ে গেলেন ক্ষণিকের জন্য। তখনি আধুনিক নাটকের বীজ উপ্ত হয়ে তা কালক্রমে আজকের মহীরুহে পরিণত হ'ল। নাট্যরস ঘনীভূত হয়ে 'নতুন জন্ম' নিল অভিনেতার অভিনয়ে; chorus ধীরে ধীরে আঘ্যগোপন করে চলল, এই আঘ্যগোপনের পালা আজ্ঞো চলছে। অভিনয়-রীতিতে এই যে পরিবর্তন ঘটল, এ পরিবর্তন বৈপ্লবিক। নাট্য সমালোচক আর্ণট এই রীতি পরিবর্তনকে ব্যাখ্যাও করলেন এই ভাবে ঃ

"Once the initial step of separating actor from chorus had been taken, the rest followed easily. The introduction of a single actor made dramatic action possible and the addition of a second, ascribed to Aeschylus, increased it. Sophocles added a third, in which he was followed by Aeschylus in his later plays and except perhaps for one dubious case, the Oedipus at Colonus of Sophocles, this number was never exceeded. Although the number of actors was limited there was no such limit to the number of parts they could play.

একই অভিনেতাকে একাধিক ভূমিকায় অভিনয় করতে হ'ত প্রাচীন গ্রীক নাটকে; অবশ্য এই রীতির উপযোগিতা আজ্ঞও একেবারে শেষ হয়ে যায় নি। আধুনিক নাটকেও 'Double role' বা তারও বেশী ভূমিকায় একই অভিনেতাকে দেখা যায়। অতএব বলা চলে সার্থক অভিনয়ের জন্য অভিনীত চরিত্রের সঙ্গে অভিনেতার একাষ্মীকরণ তত্ত্বচুকু গ্রাহ্য নয়। প্রাচীন গ্রীক নাটকে অভিনেতার ভূমিকা সম্বন্ধে আর্ণ্ট মন্তব্য করলেন ই The actor's role was at first subordinate to that of the chorus. His function was that of interlocutor. In the Suppliant women of Aeschylus, not, as was once thought, the earlies: complete play we have, but certainly modelled on early patterns, there are two actors, but they hardly address each other at all-- the story is told by the interchanges between actor and chorus. In time the actor's importance increased.

অথাৎ ঐতিহাসিক সত্যের পুনরাবৃত্তি ক'রে বলা চলে যে কালক্রমে অভিনেতার ভূমিকা গুরুত্বপূর্ণ হ'য়ে উঠল আধুনিক নাটকের বির্বতনের পরিপ্রেক্ষিতে। অবশ্য ঐতিহাসিক দৃষ্টিকোণ থেকে বিচারে অভিনেতা যে গুরুত্ব এবং প্রাধান্য পেঁয়েছেন সেই গুরুত্বটুকু তার প্রাপ্য নয় নন্দনতাত্ত্বিক বিচারের মাপকাঠিতে। অভিনেতা ভাব-সঞ্চালনের উপায় বা পদ্বা মাত্র। তাঁর প্রযুক্ত নাট্যরীতির তিনি ধারক ও বাহক। শুধু রীতিই বা বলি কেন অভিনয়ে উপস্থাপিত বিভিন্ন চরিত্র চিত্রণে অভিনেতার ভূমিকা বছরাপীর ভূমিকা থেকে কোনক্রমেই স্বতম্ব নয়। প্রাচীন গ্রীক নাটকে যখন মুখোস প'রে অভিনয় রীতির প্রচলন ছিল, তখনই একই অভিনেতা একাধিক ভূমিকায় অভিনয় করার সময় মুখোস বদলের সঙ্গে সঙ্গে চরিত্র বদলও ক'রে নিতেন। মুহুর্তের মধ্যে মনুষা-চরিত্রের মৌল কাঠামোর বদল হয় না। বাইরের ছুম্বরূপ দ্ধত

১। Peter D. Arnott প্রণীত An Introduction to the Greek Theaire পৃষ্ট ২০ প্রউব্যা

বদল করা চলে। অভিনেতা যখন অভিনীত চরিত্রের রূপ পরিগ্রহ করেন তখন সেটি হয় তাঁর ছম্মরূপ। এই ছম্মরূপই নাটাপ্রবাহকে সচল ক'রে রাখে। এই রূপের সঙ্গে অভিনেতার একীভৃত হওয়ার প্রশ্নটাই অজ্ঞতাপ্রসূত। আণ্ট বললেন গ্রীক নাটকে অভিনেতার ভূমিকা প্রসঙ্গে ঃ

> "The actor changed his character with his mask. Which could be done quickly; it was thus possible For one actor to take several parts without delay

Or loss of dramatic continuity." Greek Theatre % 40 অতএব ক্রোচের ভাষার অনুবর্তন ক'রে বলা চলে যে অভিনেতার অভিনয় রীতি হ'ল Technique of externalisation, তিনি মৃহর্তের মধ্যে তার অভিনয় আঙ্গিকের মাধ্যমে আপনাকে অদিপিউস ক'রে তললেন মঞ্চের উপরে : কিছক্ষণ পরেই তার ভমিকা বদল হ'ল এবং তার সঙ্গে মুখোস এবং সাজপোষাকও : নবনব রীতি-আশ্রয়ী অভিনেতার অভিনয়ের সবটকই এই রীতি বা আঙ্গিক। সেই রীতিব মাধ্যমে তিনি মঞ্চে অনষ্ঠিত ঘটনাবলীর সঙ্গে যক্ত হন কখন তার নিয়ন্তা হিসেবে আবার কখন বা নিয়ন্ত্রিত হিসেবে : মঞ্চে প্রদর্শিত ঘটনা পারম্পর্যের নিষ্ঠুর চক্রতলে তিনি কখন বা পিষ্ট হন : প্রথম ক্ষেত্রে দর্শকের মনে ধীরোদান্ত নায়কের চিত্রটি অঙ্কিত হয় : বীর রসে আবার কখন বা রৌদ্ররসে দর্শকমন আপ্পত হ'য়ে ওঠে। দ্বিতীয় ক্ষেত্রে দর্শকের মনে করুণরসের সঞ্চার হয় ; সমবেদনায় তাঁর মন ভরপুর হয়ে ওঠে। আরিস্ততলের ট্র্যাজ্রিক হিরোর দেখা পাই। টমাস হার্ডির Mavor of Casterbridge-এর মেয়রকে দেখে আমরা এই ধরনের সমবেদনাবোধ করেছি। নাটক যখন আমরা পড়ি তখন তার যে আবেদন তার থেকে আবেদনটি তীব্রতর হয় যদি আমরা নাটকের অভিনয়দেখিং এটি কেন হয়? এর উত্তর খুঁজতে হ'লে আমরা অভিনেতার ভূমিকা সম্বন্ধে সচেতন হ'য়ে উঠি।

যে দর্শক অত্যন্ত স্পর্শকাতর ও সচেতন, যার কল্পনা অতি তৃচ্ছ নিশানা দেখে উদ্দাম হ'রে ছুটতে আরম্ভ করে, তার পক্ষে নাটক না দেখাই ভালো। মঞ্চে নাটকের অভিনয় দেখার তাঁর প্রয়োজন নেই। বরং নাটক দেখলে তাঁর কল্পনা মঞ্চ-উপস্থাপিত ঘটনা সংস্থাপনের দ্বারা কিয়ৎ পরিমাণে আবদ্ধ হয়ে তার প্রসারকে ক্ষুণ্ণ করতে পারে। উদাহরণ দিই— আমরা মঞ্চে নানান ধরনের প্রেক্ষাপট ও দৃশ্যপট ব্যবহার ক'রে সংস্কৃতিবান সহাদয় সামাজ্ঞিকের রসোপলব্ধিকে নানাভাবে ব্যাহত ক'রে এসেছি অনেক দিন ধরে। তাই আধুনিক নাট্যদর্শনে এই ধরনের প্রেক্ষাপট ও দৃশাপটের ভূমিকা সন্ধচিত হ'য়ে এসেছে। দর্শকের দৃষ্টিকে তথা কল্পনাকে যেমন প্রেক্ষাপট ও দুশাপট ক্ষুব্ল ও সম্ভূচিত করতে পারে, ঠিক তেমনি ক'রে অভিনেতার অভিনয়ও সময়ে সময়ে তাকে ক্ষুণ্ণ করে, পীড়িত করে। যে ক্ষেত্রে অভিনেতা দর্শকের মনে রসের প্রস্রবণকে উদ্বারিত ক'রে দিতে সহায়ক হয়, সেক্ষেত্রে অভিনেতা হাততালি পায়, তাকে আমরা সাধবাদ দিই। এখন প্রশ্ন করা যেতে পারে যে অভিনেতা কেমন ক'রে. কোন অর্থে দর্শকের মনে রুসের উজ্জীবনে সহায়ক হয় ? অভিনীত চরিত্রের ব্যবহার সম্বন্ধে কী অভিনেতার সাক্ষাৎ জ্ঞান ও সাক্ষাৎ জ্ঞানের প্রতীতি থাকা প্রয়োজন? অভিনেতার সাক্ষাৎ জ্ঞান না থাকলেও বোধ হয় চলে : কিন্তু দর্শকের পক্ষে এই সাক্ষাৎ জ্ঞানটকু অপরিহার্য। মনে করা যাক একজন বন্ধ্যা সন্তানহীনা অভিনেত্রী সদ্য পুত্রহারা জননীর ভূমিকায় অভিনয় করছেন। প্রেক্ষাগৃহে উপস্থিত মায়েরা কেঁদে আকুল হয়ে উঠেছেন তাঁর অভিনয় দেখে।

অভিনেত্রী দৃশাপট পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে সাজঘরে প্রত্যাবর্তন ক'রে সহকর্মীদের সঙ্গে রঙ্গরসিকতায় মেতে উঠলেন ; হয়ত বা একটা সিগারেটই ধরিয়ে বসলেন। প্রেক্ষাগৃহে দর্শক মায়েরা তখনো আঁচল দিয়ে হয়ত চোখের জল মুছছেন। শুধু তাই নয়, আরিস্ততলীয় ক্যাথারসিস্ তত্ত্ব দিয়ে সমস্ত করুণ ব্যাপারটার ব্যাখ্যা করলে মঞ্চে এই দৃশ্য সংস্থাপনার ক্ষণটুকু আমাদের ব্যবহারিক জীবনেও যে বহুলাংশে প্রভাব বিস্তার করবে, এই সত্যটুকুকে: স্বীকার করতে হয়। এই প্রসঙ্গে আমরা মালভিদা ফন্মাইসেন বার্গের রঁমা রঁলাকে লেখা পত্রটির কথা পুনরায় স্মরণ করতে পারি। তিনি রঁলাকে লিখেছিলেন যে ওথেলো নাটকের অভিনয় দেখে তিনি তাঁর আবেগগত জীবনের সমস্যার সমাধান খুঁজে পেয়েছেন। যে সব অভিনেতা তাঁদের অভিনয় আঙ্গিকের সুষ্ঠ প্রয়োগ ক'রে এক ধরনের নাট্য-আশ্রয়ী ঘটনার gestalt মঞ্চের উপর গড়ে তুলেছিলেন তার মধ্যেই ছিল মালভিদার ব্যক্তিগত জীবনের সমস্যা সমাধানের ইঙ্গিত। সেই সমাধানটুকু খুঁজে দেওয়ার দায়িত্ব এবং কৃতিত্ব অভিনেতার ছিল না ; সে কৃতিস্বটুকু সম্পূর্ণরূপে মালভিদার। মালভিদা আপন কল্পনায় যে রোমান্টিক জ্বগৎ সৃষ্টি করেছিলেন তার উপাদান তিনি আহরণ করেছিলেন আপনার অভিজ্ঞতা থেকে, আপন জীবনের পত্রপূট থেকে। আপনার মনের মাধুরী মিশিয়ে তিনি যে রূপের জগৎ সৃষ্টি করলেন, সেই রূপের টুথ থেকেই তিনি তাঁর আবেগগত জীবনের সমস্যার সমাধানটুকু উদ্ধার করলেন। মালভিদা আপন রোমান্টিক প্রেমবিরহের জগতটুকু সৃষ্টি করেছিলেন বলেই তিনি সমাধানটুকু খুঁজে পেয়েছিলেন সেই আপনসৃষ্ট রসের জগৎ থেকে। এখানে মালভিদা হ'লেন স্বয়ং স্রস্তা। দর্শকের মনে রঙ্গের সঞ্চার ব্যাপারে অভিনেতা উপায় মাত্র। মঞ্চসজ্জা, বহিরঙ্গের উপকরণ, দর্শকের মানস প্রস্তুতি ও প্রবণতা— এরা যেমন দর্শক মনে রুসের উদ্বারণে সহায় হয়, ঠিক তেমনি করে সহায় হয় অভিনেতা ও তাঁর অভিনয়। পূর্বেই বলেচ্ অভিনেতা মিথ্যার বেসাতি করেন। যে অনুভব তাঁর নেই, তিনি সেই অনুভূতির আলেখ্য রচনা করেন। আগের দেওয়া বন্ধ্যা অভিনেত্রীটির উদাহরণে আবার ফিরে আসা যাক। যে মেয়ে 'মা' হল না সে আর সম্ভান হারানোর বেদনা অনুভব করে কী করে? অভিনয় আঙ্গিকের মাধ্যমে সে একটা 'এ্যাবস্ট্রাক্ট' বেদনার ছবিকে মঞ্চে সত্য করে তুলেছে কোন্ মন্ত্রবলে, এটি আমাদের ভেবে দেখা দরকার। সহাদয় সামাজিক যে বেদনা বোধ করছেন, সে বেদনা অভিনেতার নেই, অথচ তিনি অপরকে বেদনাটুকু অনুভব করানো ব্যাপারে প্রধান উপায়। দর্শকমনে সম্ভানহারা মায়ের বেদনাটুকু অসীম কারুণো সত্য হয়ে ওঠে দর্শকের কল্পনার প্রসাদ গুণে। দর্শকের কল্পনাকে উচ্চীবিত করে তোলে অভিনেতার অভিনয় নৈপুণ্যে। সেই অভিনয় নৈপুণ্যই হ'ল দর্শকমনে সৃষ্টিকর্ম উচ্জীবনের Stimulus, রক্তবর্ণ বস্ত্রখণ্ড যেমন প্রমন্ত বলীবর্দের পক্ষে উদ্দীপক মাত্র। তেশ্নিধারা অভিনেতার অভিনয়ও দর্শকের মনে রসের প্রস্রবণের উদ্দীপক। লালকাপড়ের দায়িত্ব কডটুকু থাকে প্রমন্ত যণ্ডের সংহার লীলায় তার গাণিতিক হার নির্ণয় অত্যন্ত দুরুহ কর্ম। ঠিক ঐ ভাবেই সহূদয় হৃদয় সংবাদীর সৃষ্টিকর্মে অভিনেতার অবদানটুকুর অকিঞ্চিৎকর পরিমাণ্টুকু নির্ণয় সাপেক্ষ। একমাত্র পুত্রকে পিতা হত্যা করছেন, আপন পুত্রকে চিনতে না পেরে, এই দৃশাটুকু সোহরাব রোস্তাম নাট্য আখ্যানের climax ; এই দৃশ্যে রোস্তাম ও সোহরাব— প্রবৃদ্ধ মহাযোদ্ধা ও তরুণ উদীয়মান বীরের ভূমিকা নিয়েছেন। তাঁদের সাঞ্জ-পোষাক, ঢাল-ডলোয়ার, যোদ্ধবেশ, সর্বোপরি তাঁদের অক্সালনার কৌশল, বীরত্ব-ব্যঞ্জক পদক্ষেপ ও গতি--- এরা যুক্ত হয়ে পিতাকে পুত্র হত্যার উদ্বৃদ্ধ করেছে--আর এই সমগ্র

দৃশ্যটি দর্শকের মনে করুণ রসের প্রস্রবণকে উদ্বারিত করে দিয়েছে। নাটকের পরিণতি সোহরাবের মৃত্যু, এই করুণ ঘটনাটি একটি ব্যঞ্জনাময় সংকেত। এই সংকেতটি দেখার সঙ্গে সঙ্গেই 'দর্শক মনে' অভিনীত ঘটনা পারস্পর্যের climax-টুকু দেখা দেয়। 'দর্শকমনে' কথাটি ইচ্ছা করেই ব্যবহার করলেম কেননা নাটকের climax অনেক সময়েই অমনোযোগী দর্শকের মনে কোনো রেখাপাত করে না। ওথেলো যখন নিদ্রাগতা ডেসডিমনোকে হত্যা করতে অগ্রসর হচ্ছেন- তাঁর সেই ভীষণ-সুন্দর 'সলিলকি' 'Put out the light and then put out the light''- হয়ত আপনার পাশের দর্শককে একেবারেই প্রভাবিত করতে পারে নি। তিনি হয়ত ঠিক সেই মুহুর্তে হাই তুলতে তুলতে ঘড়িতে সময়টা দেখেছেন, নাটক শেষ হ'তে তখনো কত দেরী? তাই বলছি, প্রতিটি মনোযোগী দর্শকের মনে নাটকটি অভিনীত হয় ; দর্শকমনে আর এক রীতিতে, আর এক ঢঙে ঘটনাগুলি সন্নিবিষ্ট হয়। ঘটনাবলী যেভাবে সংস্থাপন ক'রে নাট্যকার রসিকজনকে আনন্দ দিতে চেয়েছিলেন, তার বহু বিচ্যুতি ঘটে মঞ্চে ঘটনাবলীর সংস্থাপনায়, অভিনেতার সাজসজ্জা, মঞ্চসজ্জা ও অভিনয় আঙ্গিকের প্রসাদে দর্শক যখন তাকে গ্রহণ করেন তখন আবার তিনি মঞ্চে অধিষ্ঠিত ঘটনাপ্রবাহকে, অনুভূতির তরঙ্গকে 'আপন' করে নিয়ে আর একভাবে তাকে আস্বাদন করেন। সুতরাং দর্শক আপন নাট্যজ্ঞগৎ সৃষ্টি করেন, একথা বললে অত্যুক্তি হয় না। সে জগতের সঙ্গে মঞ্চের জগতের কোন মিল নেই, মঞ্চটা সংকেত মাত্র। নাট্যকার কথিত 'জীবস্ত জগৎ' মঞ্চের মধ্য দিয়ে অভিনেতার অভিনয় ও আনুষঙ্গিক সংঘটনকে আশ্রয় ক'রে দর্শকের মনে আর এক 'জীবন্ত জগতের' সৃষ্টি করে। এই দুই জীবন্ত জগতেও কোন মিল নেই। মনে করা যাক রামের রাজ্য অভিষেক দৃশ্য মঞ্চে দেখানো হচ্ছে। বাশ্মীকি রামায়ণের রামের রাজ্য অভিষেকের কল্পনা ে সই কাল ও দেশের দ্বারা নির্দিষ্ট। তা কল্পনার বস্তু মঞ্চে তার যে অক্ষম পরিকল্পনা করা হ'ল তার সঙ্গে রামের রাজ্য অভিষেকের (যদি তা বাস্তবে কোনদিন হয়েও থাকে) কোনো সাদৃশ্যই থাকতে পারে না। আবার এ যুগের কোন একজন দর্শক হয়ত প্রেক্ষাগৃহে ব'সে সেই রাজ্য অভিষেক দৃশ্যটি দেখছেন তিনি হয়ত রাণী এলিজাবেথের রাজ্য-অভিষেক উৎসবে যোগ দিয়েছিলেন- তাঁর সেই রাজ্জ-ঐশ্বর্য দেখার সুযোগ হয়েছিল। তিনি তখন আপনার মনে সেই নতুন ঐশ্বৰ্যময় রাজ্ঞসভা থেকে কিছু কিছু ঐশ্বৰ্য চয়ন ক'রে রামের অভিষেক ক্রিয়াটুকু সম্পন করবেন আপন মনের কল্পনাসমৃদ্ধ রাজসভায়। অবশ্য একথা এখানে বলে রাখা ভালো যে সাংকেতিক নাটকে, এ্যাবসভি নাটকে দর্শকের কল্পনা সবচেয়ে বেশী প্রাধান্য পায়। সাধারণ তথাকথিত বাস্তবধর্মী নাটকে দর্শকের কল্পনা খুঁটিনাটি বিষয়ের ভারে ভারাক্রান্ত হ'য়ে পড়ে। অবশ্য সত্যিকারের সহদয় সামাজিক এইসব ছোটখাটো বাধা অতিক্রম ক'রে কল্পনার ঘোড়ায় চড়ে সাত সমৃন্দুর তেরো নদী পার হ'য়ে যান অনায়াসে। তিনিই আমাদের রসশাস্ত্রে কথিত রসিক সুজ্জন, সহৃদয় হৃদয় সংবাদী।

অতএব দেখা যাচ্ছে যে, নাটকে প্রধান ভূমিকা নাট্যকারের নয় ; তা হ'ল দর্শকের। রবীন্দ্রনাথ বললেন ঃ

"একাকী গায়কের নহে 'ত' গান, গাহিতে হ'বে দুইজনে, একজন গাবে খুলিয়া গলা, আরেকজন গাবে মনে।" নাটকে যিনি মনে মনে নাট্যরচনা করছেন তিনিই প্রধান। যিনি অভিনয় করেছেন তিনি বেলের

লেকেল ক্রসিং-এর সিগনালারের ভূমিকাধারী। তিনি নানান আঙ্গিকে সংকেত করেছেন; আর প্রেক্ষাগৃহ ভর্তি দর্শকদের অধিকাংশই সেই সংকেতে সাড়া দিচ্ছেন। প্রেক্ষাগৃহে যদি হাজার দর্শক বসে রামায়ণে বর্ণিত রামের রাজ্য অভিবেক দৃশ্যটি দেখেন, তবে একথা অনস্থীকার্য যে তারা সবাই একই দৃশ্য থেকে রসসজ্যোগ করছেন না। মঞ্চে অনুষ্ঠিত দৃশ্যটি সংকেতমাত্র। হাজার মনে সেই সংকেত হাজার ছবির সৃষ্টি করেছে— রঙে ও রেখায়, ঐশ্বর্যে ও ঋদ্ধিতে; এরা প্রত্যেকে প্রত্যেকের থেকে ভিন্ন ও স্বতন্ত্র। তাই সব দর্শকের রসসজ্যোগ একই কোটির হয় না। প্রত্যেকের রসসজ্যোগ হ'ল ভিন্ন কোটির।

#### নাটক ও নাটকীয়তা ঃ

#### বিংশ শতকের ইংরেজী ও জার্মান নাটক

আমরা সাধারণভাবে 'নাটুকেপনা' কথাটিকে নিকৃষ্ট অর্থে গ্রহণ করি। জীবনের সঙ্গে সহজ যোগঢ়কু, জীবনের সঙ্গে সাযুজ্য এবং সামীপ্যাটুকু হারিয়ে ফেললে, আমরা মানুষের ব্যবহারে এই 'নাটকেপনা' লক্ষ্য করি। অর্থাৎ কেউ যদি বয়োজ্যেষ্ঠদের সঙ্গে সঙ্গে বয়োকনিষ্ঠদের সঙ্গেও 'আজ্ঞে, আপনি' করে কথা বলেন একটা করুণ বিনয়ের ভঙ্গি করে তবে তাকে 'নাটকেপনা' আখ্যা দেওয়া যেতে পারে। অথবা কেউ যদি ঘরে স্ত্রী-পত্র কন্যার সঙ্গে মাইকেলী অমিত্রছন্দে 'কী কহিলি বাসন্তী' ঢঙে কথাবার্তা বলেন, তবে তাকেও 'নাটকেপনা' বলা যেতে পারে। এককথায় অস্বাভাবিক বা অতি স্বাভাবিক আলোচনা অনেক সময়ে নাটুকেপনা বলে নিন্দিত হয়। আলোচনার সূত্রপাতে আমরা এই কথাটি বলতে চাই যে জীবন নাটক নয়। অবশ্য প্রম সংস্কৃতিবান ভোজ্ঞাদেব বলেছিলেন যে শিল্প ও জীবন সমার্থক। জীবনরসের সঙ্গে শিল্পরসের কোন পার্থক্য নেই। ব্রাহ্মণ্য সাহিত্যে তথা জ্বৈন সাহিত্যে যেভাবে চতঃবর্চি ও দিসপ্ততি কলার কথা বলা হয়েছে, তার ফলে জীবন ও শিক্ষের নৈকটা নিশ্চরই সুপ্রতিষ্ঠিত হ'য়েছে।\* অবশ্য জীবন এবং কলাকে সমার্থক বলে গ্রহণ করতে অনেকেই ইতন্ততঃ করবেন। রামায়ণ, মহাভারত, ভর্তৃহরির বাক্যপদীয়, ক্ষেমেন্দ্রের কলাবিলাস প্রমুখ গ্রন্থে বিভিন্ন কলার যথাযথ বর্ণনা পাওয়া যায়। এতদ্বাতীত প্রাচীন জৈন সাহিত্যের সমবায়াঙ্গ, নায়াধামকহা, বাজপ্রণীয়, ঔপপাতিক, নন্দীসূত্র প্রমুখ আগম গ্রন্থে আমরা বিভিন্ন কলার বর্ণনা ও ব্যাখ্যা পাই। এতদ্বাতীত কল্পসূত্র সুবোধিকা-টীকা, কল্পসূত্র সন্দেহ বিষোধোটিকা, কল্পসূত্রার্থ প্রবোধিনী-টীকা, জম্বদীপ প্রস্কৃত্তি টীকাও আবশ্যক নিযুক্তি-টীকায় এই সব কলার ব্যাখ্যা ও বর্ণনা পাওয়া যায়। পুরুষদের জন্য বাহান্তরটি কলা ও মেয়েদের জন্য চৌষট্রিটি কলার নির্দেশ আছে এই জৈন শিল্প শাস্ত্রে। জীবন ও শিল্পের এক ধরনের সমীকরণকে প্রাচীন শিক্সশাস্ত্রীদের কেউ কেউ সমীচীন বলে মনে করেছেন।

কিন্তু এই ধরনের সিদ্ধান্ত বোধ হয় যুক্তিসঙ্গত নয়। শিল্প বিভিন্ন রসের যোগান দেয় জীবনের বিভিন্ন সময়ে। হাস্যরসের কথাই ধরা যাক। জীবনের অসঙ্গতিই হ'ল হাস্যরসের উপজীব্য। অসঙ্গতি জীবন নয়। আবার অসঙ্গতি শিল্পও নয়। রবীন্দ্রনাথের কথায় সুমিতিবোধই হ'ল শিল্প। তবে হাস্যরসের মধ্যে সঙ্গতির স্থান কোথায়? অসঙ্গতি হাস্যরসের প্রাণ হলেও, পরিবেশিত শিল্পরসের মধ্যে সঙ্গতি থাকা খুবই দরকার। জীবনের দু'টি ঘটনা পারস্পর্যের বা ভাব পারস্পর্যের মধ্যে অসঙ্গতি থাকলে তবেই তা 'কমিক' হয়ে ওঠে। কিন্তু বৃদ্ধির বা আবেগ অনুভূতির কাছে তাকে উপস্থিত করার সময় তাকে সুসঙ্গতির সাজপোবাক পরিয়ে হাজ্জির করতে হয়। সেটা হ'ল আর্টের Form এর দিক, রূপের দিক। আর যে অসঙ্গতিকে আশ্রয় করে হাস্যরস উদ্ধারিত হয়ে ওঠে, তা হ'ল জীবনের অসঙ্গতি, জীবন সত্যের অসঙ্গতি। এটা হ'ল Content-এর দিক। অবশ্য রূপের টুণ্টাই যে শিল্পের এবং সত্যের সবঁটুকু সেকথা কবি

<sup>\*</sup>এই প্রসঙ্গে হ্যান্ডলক এলিস ও জন ডিউই'র মত প্রণিধানযোগ্য।

কীঢ়িস বলেছেন। এই রূপের কথাটাই হ'ল নাটকের উপজীব্য। অবশ্য নাট্য-সত্যকে বোঝার জন্য বোধ হয় জীবন সত্যের প্রয়োজন হয়। জীবন সত্যের পটভূমিকায় স্থাপিত করে তবেই আমরা নাট্যসভাকে স্বরূপে বোঝার চেষ্টা করি। নাট্যরুসের উপভোগের সঙ্গে সঙ্গে আমরা নাট্য-সত্যকে স্বীকার করে নিই। জীবনের সঙ্গে কোথায় যে গরমিল হল সেটাও কিন্তু আমাদের অবচেতন মনে ধরা পড়ে। হয়ত সজ্ঞানে জ্ঞানাদ্মিকা প্রক্রিয়ার সাহায্যে আমরা জীবনসত্য ও নাট্য-সত্যের মধ্যেকার বিভেদের চুলচেরা বিচার করতে বসি না। কিন্তু আমাদের নির্জ্ঞান মন, আমাদের অবচেতন মন সেই প্রভেদটুকু সম্বন্ধে সব সময়েই সচেতন থাকে। জীবন সত্যের মধ্যে দ্রষ্টাকে ক্রিয়াশীল করে তোলার জন্য একটা আহ্বান আছে। সেই আহ্বানে সাড়া না দিলে মনে হয় কর্তব্যচ্যুতি ঘটেছে। এটা অনেক দার্শনিকের চোখে Categorical Impreative-এর মত। কোন কিছু আমার করা উচিত, এটুকু জানতে পারলে আমি তা না করে থাকতে পারি না ; অন্ততঃ তা করতে না পারলে মনে মনে অশান্তি ভোগ করি। একেই আমি বলব জীবন সত্যের চ্যালেঞ্জ। এটি জীবনে আছে ; শিল্পে নেই। বাড়ীর সামনের রাস্তায় মানুষ খুন হচ্ছে দেখলে, আমি চুপ করে বসে সেই হত্যাদৃশ্য উপভোগ করি না। হয় নিজে ছুটে যাই আততায়ীর হাত থেকে মুমুর্থ ব্যক্তিটিকে বাঁচাবার জন্য ; না হয় পুলিশে খবর দিই অথবা লোকটির প্রাণরক্ষার জন্য অন্য কিছু করি। কিন্তু রঙ্গমঞ্চে ওথেলোর হাত থেকে ডেসডিমোনাকে বাঁচাবার জন্য কোন চেষ্টাই করি না। রঙ্গমঞ্চের সত্য আমাকে উদ্বোধিত করে, আমাকে কাঁদায়, হাঁসায়। কিন্তু মনস্তত্ত্বে Stimulus বা উদ্দীপকের যে ভূমিকা, সে ভূমিকা নাট্য-সত্যের নয়। তখুনি আমাকে কোন কাজে উদুদ্ধ করে না নাট্য-সত্য। শান্ত সমাহিত হয়ে (একে মনস্তাত্ত্বিক পরিভাষায় Psychical distanceবলা হয়েছে) আমরা নাট্য-সত্যকে উপলব্ধি করি। জীবনসত্যের সঙ্গে তার যোগ এবং বিয়োগ, দুটোই হয়ত বৃদ্ধি দিয়ে বুঝি। কিন্তু ডেসডিমানাকে বাঁচানোর জন্য আমি রঙ্গমঞ্চের দিকে ছুটে যাই না। মনে মনে অস্পষ্টভাবে জ্ঞানি নাট্য-সত্য জীবনসত্য নয় ৷ জীবনেব কোন একটা খণ্ড সত্যকে নাটক ফলবান করে তোলে। এই ফলবানতাই নাটকীয়ত্ব। মেঘনাদ যেখানে সাধারণ জীবন সত্যে আপনাকে সত্য করে তুলেছিল তার কথা আমরা জানি না। শ্রীরামচন্দ্রের জীবনে কি ঘটেছিল তা আমাদের অজ্ঞাত : কিন্তু শ্রীরামচন্দ্রের সবটুকুই শিৱসত্য, সবটুকু নাট্য-সত্য। মেঘনাদের জীবনসত্য (যদি তা থেকে থাকে) শ্রীরামচন্দ্রের মতই অপরিজ্ঞাত : তাদের নাট্য-সত্যই হল রবীন্দ্রনাথের ভাষায় রূপের ট্রথ। তাকে অম্বীকার করা যায় না। আর তাকে অস্বীকার করলে শ্রীরামচন্দ্র ও মেঘনাদের অস্তিত্বকে অস্বীকার করা হবে। ঠিক এই কারণেই আদি কবি বান্মীকিকে নারদ মুনি বললেন : 'সেই সত্য যা রচিবে তুমি'। বোধ হয় এই অর্থেই ভোজদেব জীবনসতা ও কাব্যসত্যকে সমার্থক বলেছিলেন। কিন্তু একটি বিশেষ পরিপ্রেক্ষিতে **এই কথা** সত্য হয়ে উঠলেও এটি সার্বিক সত্য নয়। অর্থাৎ নিরন্ধশভাবে বলা চলে না যে জীবনসত্য ও নট্য-সত্য একই। এই প্রসঙ্গে বলে রাখা ভালো, ভরতমূনি প্রমুখ শিল্পশাস্ত্রীরা নাট্যরস ও कावातमत्क ममार्थक वर्त्नारून। अर्थार भिन्नतम वनार्ट ठाता नाग्रितमत्क रामन वृर्वारून, তেমনি কাব্যরসকেও বুঝেছে।

প্রেক্ষাগৃহে বসে আমি যখন রঙ্গমঞ্জে উপস্থাপিত নাট্য-সতোর অনুধাবন করছি, তখন সেই নাট্য-সত্যকে অনির্বচনীয় বলে বুঝেছি। অবশ্য এ বোঝাট্য অবচেতন মনের প্রক্ষেপ। আমি মেঘনাদপ্রেয়সী প্রমীলার তেজোদৃপ্ত ভাষণে উদ্বুদ্ধ হয়ে উঠেছি। কিন্তু মনে মনে জানি যে সবটাই মিথাে। আবার ঐ একই সঙ্গে লক্ষ্মণের হাতে মেঘনাদের মৃত্যুতে প্রমীলার দৃংখে অল্ফ বিসর্জন করছি। অথচ লক্ষণকে মেঘনাদ বধ থেকে বিরত করার জন্য কোন কিছুই করছি না। নাটকের নাটকীয়ত্ত্বের দিকে তাঁর দুবাঁর পরিণামের দিকে, তাঁর গতিপথের দিকে উৎসুক আগ্রহে তাকিয়ে থাকি। 'কর্মহীন' একটা আবেগ প্রবাহের মধ্যে নিজেকে স্বেচ্ছার বন্দী করে রাখি। নাটকের নাটকীয়ত্ব আমাকে সেই ভাবের কারাগারে শৃংখলিত করে রাখে। কর্মের উন্মুক্ত প্রাঙ্গণের অবাধ অধিকার দর্শকের নেই। নাট্যলোকে কর্মের অধিকার শুধু কুশীলবের। দর্শকের নিস্পৃহ, কর্মহীন ভূমিকা নাট্যলোকের স্বধর্মের দ্বারা চিহ্নিত। জীবনের সঙ্গে নাটকের অনেক প্রভেদ। জীবন প্রতিনিয়ত যুদ্ধের আহ্বান জানায়। নাটকে সেই আহ্বান নেই। উপনিষদের দ্রষ্টা পাখী ভোক্তা পাখীর জন্য চোখের জল ফেলে না। সে জগতে অনুভূতি নেই। নাট্য জগতে দর্শক চোখের জল ফেলে, হাসে, কাঁদে। কিন্তু দ্রষ্টা পাখীর মত সে জানে যে নাট্যজগৎ সত্য নয় যে অর্থে জীবন সত্য সেই অর্থে।

তথাকথিত দার্শনিক মিথাত্বে নিয়ে বেসাতি করে বলেই নাট্য-সত্য পরিবেশিত হয় বহুক্ষেত্রেই ব্যবসায়িক ভিন্তিতে। কী করে কেমন করে দর্শক মানুষকে আকর্ষণ করা যায় নাট্যলোকের মিথ্যার জগতে, সেটা নাট্য প্রযোজক এবং নাট্যকারদের একটা বড় ভাবনার কথা। তাই আকর্ষনীয় বিজ্ঞাপন শিল্প পাশাপাশি বিবর্ধিত হতে লাগল ক্রমবর্ধমান নাট্যশিল্পের সঙ্গে। নাট্য আন্দোলন ব্যবসায়িক ভিন্তিতে প্রতিষ্ঠিত হয়ে পড়ল।

এই শতকের ইংরেজী নাটকের চরিত্র ধর্মের উপর টীকা লিখতে বসে প্রথমেই এই অসংশয়িত সত্যটি অতি ভাস্বর হয়ে পড়ে যে গ্রেট ব্রিটেনে রঙ্গমঞ্চ ব্যবসায়ভিত্তিক হয়ে পড়ল এই শতাব্দীতেই : এর ফলশ্রুতি হ'ল ইংলণ্ডের দিকে দিকে Repertory Play house-এর প্রতিষ্ঠা। এটি হ'ল একটি সামগ্রিক প্রচেষ্টার অঙ্গবিশেষ : এই প্রচেষ্টার পিছনে যাঁদের প্রেরণা কাজ করল তাঁদের মধ্যে Annie Homiman-এর নাম সর্বাগ্রে স্মরণীয়। ডাবলিন এর Abbey থিয়েটার (১৯৩০) এবং ম্যানচেষ্টারের Gaiety থিয়েটারে হর্ণিম্যানের প্রতিভার স্বাক্ষর রয়েছে। তাঁর একক প্রচেষ্টায় অবশ্য ব্রিটিশ রঙ্গমঞ্চের সম্যুক উন্নতি সম্ভব হয় নি। আরও যাঁরা ব্রিটিশ রঙ্গমঞ্চকে পূর্ণতর শিল্পে শিল্পায়িত করার জন্য প্রাণ্টালা পরিশ্রম করলেন, ব্রিটিশ নাট্য দর্শনকে সমৃদ্ধ করার জন্য প্রয়াসী হলেন তাঁদের মধ্যে Nugent Monck, Sir Barry Jacksonও রয়েছেন। এই শতাব্দীর ইংরেজদের নাট্য প্রচেষ্টাকে একধরনের জীবন দর্শন প্রভাবিত করেছিল: তা হল নাট্যের কুশীলবেরা যে ধরনের চরিত্রকে রক্ষমঞ্চে রূপায়িত করেছিল তাদের মধ্যে নাটক নিদেশিত সম্বন্ধটক অর্থাৎ নাট্যে যে সব চরিত্র উপস্থিত হ'ল তাদের চারিত্র ধর্ম যে তাদের পারস্পরিক সম্বন্ধটুকুর মধ্যে বিধৃত হয়ে আছে সেই সত্যটুকুকে ইংরেজ নাট্যকারেরা স্বীকার করলেন। মানুষের পরিচয় তার একক, পৃথক ও বিচ্ছিন্ন অস্তিত্বে নয় : বিচিন্নেতা এ যুগের অভিশাপ। এ যুগেই বা বলি কেন, বিচিন্নেতা হ'ল সর্বকালের সামাজিক সত্য এবং মানুষের আত্মবিকাশের ও আত্মসম্প্রসারণের পক্ষে সবচেয়ে বড বাধা। Existentialist (অস্তিবাদী) দর্শনে যে বিচ্ছিন্নতার কথা বেশ জ্বোরের সঙ্গে বলা হল, যে বিচ্ছিন্নতার বিরুদ্ধে নাট্যকার রবীন্দ্রনাথ বার বার জেহাদ ঘোষণা করলেন, সেই বিপরীতগামী হ'ল এই শতকের ব্রিটিশ নাট্য আন্দোলন ; তাই তাদের নাট্য-দর্শনে তার ইঙ্গিত সুস্পষ্ট। ব্রিটিশ নাট্যদর্শনের এই বিশেষভূটক বহুদিনের বহু মানুষের অনলস প্রয়াসের একান্ত

ফলশ্রুতি। জার্মান দার্শনিক হেগেল প্রসঙ্গান্তরে বলেছিলেন 'Man is not a moral Melchizedek; he must live move and have his being in a society.' মানুষ্ জীবনদর্শনে হেগেল কথিত এই মৌল সত্যটি ব্রিটিশ নাট্যদর্শনে অনুস্যুত হয়ে গিয়েছিল স্বার অলক্ষ্যে। Relation বা সম্বন্ধ প্রসঙ্গে ব্রাডলির সাংকেতিক হিংটিংছটের পূর্ণ উল্লেখ না করেও একথা বলা চলে মানবের সঙ্গে মানবের সম্বন্ধ ব্যক্তি চারিত্রকৈ নির্দিষ্ট রূপ দেয়। ব্রিটিশ নাটকে এই পরম সত্যটিকে আশ্রয় করে বিভিন্ন চরিত্রের সত্যধর্মটক উদ্ভাসিত হয়ে উঠল। নাটকীয় চরিত্রগুলি পারস্পরিক সংঘাত ও সহ-অবস্থানকে আশ্রয় করে দোসর জনার মিলন বিরহের পরিপর্ণতাই পরস্পরকে পরিপূর্ণ করে তোলে আর সেই পরিপূর্ণতাই তাদের চরিত্র সন্তার অঙ্গ। উদাহরণস্বরূপ জন মেসফিল্ড এর "The Tragedy of Nan"(১৯০৮) নাটকটির কথা বলি। Nan-এর জীবনের tragedy করুণ রসের প্রস্রবণকে উদ্বারিত করে দিয়েছে দর্শকের মনে। যে দুঃখ, যে বেদনা, যে হতাশা Nan-এর চরিত্রকে ঘিরে রয়েছে তাদের সৃষ্টির আদতে রয়েছে Nan-এর সঙ্গে তার পিতদেবের জন্মসত্র আন্মীয়তার বন্ধনটকতে। Nan-এর পিতা হলেন এক দাগী চোর : ভেডা চরির অপুরাধে তার ফাঁসি হয়েছিল। এই দাগী চোরের সঙ্গে Nan-এর যে অচ্ছেদ্য পিতাপত্রীর সম্বন্ধের বন্ধন সেই বন্ধনই Nan-এর চরিত্র ঐশ্বর্যের উৎসারকে ব্যাহত করল। Nan-এর জীবন-সাধনা তার পিতদেবের সঙ্গে তার রক্তের সম্বন্ধটুকুর বাইরে যেতে পারল না। তার চরিত্রের মূল্যায়ন হ'ল একটি সম্পর্ককে কেন্দ্র করে। যে সম্পর্ক হ'ল পিতা পত্রীর সম্পর্ক এবং সেই সম্বন্ধই Nan-কে অস্তেবাসী করে রাখল। এই অন্তেবাসী চণ্ডালিকার দুঃখের বোঝা বেডেই চলল। আবার সেই মনুষ্য সম্পর্কের নির্দেশনা। ইন্দ্রিয়পরায়ণ আত্মসর্বস্থ Dick Gurvil নান-এর জীবনে এল : Nan তাকে ভালোবাসল। Gurvil-এর ভালোবাসায় Nan-এর চরিত্রের একটি দিক অবারিত হ'ল দর্শকের চোখে: খুল্লতাত Pargelter দুর্বল চরিত্র এবং তাঁর পত্নী Mrs. Pargelter কঠোর চরিত্র, দয়ামায়াহীন রমণী। এদৈর দুজনের সৌহার্দ্য এবং সৌহার্দ্যের অভাবের অভিঘাত Nan-এর চরিত্রের নতন নতুন দিকদর্শন ঘটেছে সাধারণ দর্শকের চোখে। ফাঁসি কাঠে নিহত পিতৃদেব, অপদার্থ পুরুষ প্রণয়ী, দুর্বল চরিত্র খল্লতাত, স্নেহহীন খল্লতাত পত্নী এরা সকলে Nan-এর চরিত্রকে বিয়োগান্ত পরিণতি দান করেছে। সে পরিণতি হল Severn Bore এর জ্বলে Nan-এর मिलन मंबाधि।

প্রসঙ্গত জার্মান ভাষায় লিখিত জার একটি নাটকের কথা বলি; Franz Kafka-র The Trial' নাটকটি যে সব চরিত্রের অবতারণা করেছে তাদের মাধ্যম হল Joshephk, সুদর্শন, সদালাপী মার্জিত রুচি মধ্যবিত্ত সমাজের কৃষ্টিবান পুরুষ। জীবনের কাছ থেকে আনন্দের উপচার গ্রহণ করতে এবং প্রতিদানে সমাজকে বৃহত্তর আনন্দের সন্ধান দিতে Joshephk ছিলেন সদান্মুখ। তারপর নাটকের ঘটনা-স্রোতের ঘাত-প্রতিঘাত যে সব চরিত্রের দ্বারা উদ্বোধিত হল তারা হলেন পুলিশের inspector এবং তার পার্শ্বচরেরা, Frau Groubech, Fraulein, Purstner, Elssa ব্যাঙ্কের সহকারী Joshephk-এর খুল্লতাত তার বান্ধব, Joshephk-এর আইনজীবি Dr. Hold, লাস্যামরী তরুলী Leni, শিল্পী Titorelli এদের সবার চারিত্র শক্তি; অন্ধ লোভ, স্বর্যা, অলস নিষ্ক্রিয়তা ও গতানুগতিকতার স্রোতে সব ভাসিয়ে দিয়ে আলসা ভরা উপভোগ প্রবণতা K চরিত্রকে এরা মর্মান্তিক প্রিণতি দিয়েছিল। এই সব

বিভিন্নধর্মী চরিত্রের অভিঘাতের সঙ্গে যুক্ত হয়েছিল অচলায়তন সমাক্ষের অচলতা। যে সমাক্ষ ন্যায় অন্যায়ের বিচারকে উপেক্ষা করে ভালোমন্দের জ্ঞানটুকুকে বির্সঞ্জন দিয়ে অলস আয়েসে গা ঢেলে দেয়, তার প্রতিক্রিয়াশীল শক্তির মানবতায় যে পরিচয় ঘটে তার সাক্ষ্য আছে The Trial নাটকটির সর্বাঙ্গে। নাট্যকার রবীন্দ্রনাথ যে অচলায়তনকে প্রত্যক্ষ করেছিলেন, যে অচলায়তনকে দেখেছিলেন Frank Katka, মনস্বী পাঠক যতই নাটকটির গভীরে প্রবেশ করবে ততই তার মনে এক ধরনের প্রতিবাদ এবং বিদ্রোহ পুঞ্জীভূত হয়ে উঠবে ; সামাজিক অবস্থার চাপে Joshephk চূড়ান্ত ভাবে যে সমাজব্যবস্থার কাছে আদ্মসমর্পণ করল পাঠকের সমগ্র সত্তা জ্বডে তার বিরুদ্ধে বিদ্রোহ সোচ্চার হয়ে উঠল। Joshephk তাঁর পরিচিত এবং আধা পরিচিত এবং অপরিচিত মানুষদের চারিত্র অভিঘাতে এবং অলস নিম্কুল সমাজের অবাবস্থাপনার দৌরাছে মর্মান্তিক বিয়োগান্ত পরিণতিতে উপস্থিত হ'ল। Joshephk জীবনাহতি দিয়ে শাস্তভাবে তার প্রতিবাদটুকু জানালেন। কিন্তু পাঠকের মনে তা সরব প্রতিবাদে বিস্ফোরকের মত ফেটে পডল। এই শতকের ব্রিটিশ নাটকের মধ্যেও আমরা Kalka কথিত অদশা সামাজিক শক্তির লীলা প্রত্যক্ষ করেছি। নাটকীয় চরিত্রের আবর্তন লক্ষ্য করা গেছে একদিকে যেমন অন্যান্য পাত্রপাত্রীদের চারিত্র অভিঘাতের মধ্য দিয়ে তেমনি আবার সামাজিক বিধিব্যবস্থাও নাটককে গতিশীল করেছে: নাটকের চরিত্রগুলিকে নির্দিষ্ট পথে চালিত করে তাদের একটি সুনির্দিষ্টতা দিয়েছে। উদাহরণস্বরূপ আমরা Galsworthy-এর কথা বলতে পারি। তাঁর নাটকগুলির মধ্যে Strife, Justice, The Pigeon, The Eldest Son, The Fugitive এবং The Mob সমধিক প্রসিদ্ধিলাভ করেছে। Strife নাটকটিতে, আমরা নাটকীয় চরিত্রে বীর্যবন্তা অথবা দুর্বলতার চেয়ে আমবা প্রত্যক্ষ করেছি বিবদমান দু'টি তত্ত্বের বিরোধ। পুঁজিবাদী সমাজ দর্শনের সঙ্গে পুঁজিবাদী বিরুদ্ধবাদিতার সংগ্রাম। কোম্পানীর প্রধান Antony সাহেবের বিরাট ব্যক্তিত্বের ছায়া পড়েছিল কোম্পানীর সমগ্র কর্ম নেপুণ্যে। সেই দূর বিস্তুত অওভ প্রভাবের বিরুদ্ধে মাথা তুলে দাঁডালেন শ্রমিকনেতা Roberts ; ধনতান্ত্রিক সমাজব্যবস্থার বিরুদ্ধে শ্রমতান্ত্রিক মানুবের জেহাদ ঘোষণায় সমাজের সব তলাতেই বিপ্লব শুরু হয়। সেই বিপ্লবের পরিণতি নাটকীয় চরিত্রগুলিকে এক বিশেষ ধরনের পরিণতি দিয়েছে এবং এই পরিণতি হ'ল যুযুধান সামাজ্রিক শক্তির দেওয়া এক ধরনের সুনির্দিষ্টতা। এর হাত থেকে নাটকের কোন চরিত্রের রেহাই নেই। ব্যক্তিগত চরিত্রের বীর্যবস্তা এই সুনির্দিষ্ট সামাঞ্জিক পরিণতিকে কোথাও একটুও ব্যাহত করতে পারে না। Galsworthy-র অন্যান্য নাটকেও আমরা এই সামাজিক শক্তির একছত্রে প্রতাপ লক্ষ্য করেছি। 'Justice' নাটকে, The Mob' নাটকে সেই একই তদ্ধের পুনরাবৃত্তি। কোথাও মানুষের অসামাজিক জীবনযাপন প্রবণতা, কোথাও তার নৈতিক শিথিলতা, কোথাও বা সমাজ্ঞের স্ত্রীলোকের উপভোগ্য স্বাধীনতা তম্বটক নাটকের প্রধান উপজীব্য হয়ে উঠেছে। এখানে আমরা একথা না বলে পারি না যে Galsworthy ও সমসাময়িক বৃটিশ নাট্যকারদের নাট্য দর্শন এথেনীয় ও এলিজাবেথীয় ঐতিহ্যবাহকতা ও গতানুগতিকতা থেকে মুক্ত হতে পারে নি। শুধুমাত্র অর্থনৈতিক এবং বস্তুতান্ত্রিক সমাজবাদীদের ধ্যানধারণা ও বিশ্বাস কোন বিয়োগান্ত নাটকের মর্মস্পর্শী পরিণতিটুকু দান করতে পারে না। তার জন্য প্রয়োজন নাট্যকারের এক দিগস্ত থেকে অন্য দিগস্ত-স্পর্শী সুবিরাট দৃষ্টিভঙ্গি ও তার ভাবানুষঙ্গ। নাট্যকারের এই ধরনের পরাদার্শনিক

দৃষ্টিভঙ্গির স্বচ্ছতায় জীবনের দৈনন্দিন সৃষ্ণ দুঃখ উত্তীর্ণ এক দার্শনিক দৃষ্টির মহাবলয়ে আবব্রহ্মান্ত স্থাবিলম্বিত মানুষের সমগ্র জীবনবাধটুকু প্রতিফলিত হয়। সমালোচক এই 'সমাক্দর্শন' করার ভঙ্গিটুকুর নাম দিয়েছেন Metaphysical Vision— এই দার্শনিক দৃষ্টি হল সার্থক নাট্যকারের অন্তর্দৃষ্টি। ক্রোচীয় পরিভাষায় একেই আমরা স্বজ্ঞা বা intuition এর সঙ্গে তুলনা করতে পারি। এর মধ্যে এমন এক ধরনের সমগ্রতা বিধৃত যার সন্ধান বস্তুতাদ্ধিক এবং সমাজতাদ্ধিক দর্শনের ক্ষুদ্র পরিসরে অলভ্য। এই সমগ্রতা নাট্য শিল্পীর জীবনায়নেও আমরা প্রত্যক্ষ করেছি। সার্থক অভিনেতা, গুণী নাট্যকার, এঁরা কিন্তু আপন আপন জীবনবেদেও এই সমগ্রতাটুকুর প্রতিষ্ঠা করেন। বৌদ্ধদর্শনে যে সম্যক্ দৃষ্টি, উপনিষদে যে ভূমাবন্দনার কথা আমরা পাই, তার প্রয়োগ ব্যতিক্রম যেমন নাট্যবেদে নেই, তেমনি আবার তা নাট্যবেদীয় জীবনবেদেও নেই। জামনি রঙ্গমঞ্জের জনক কনরাড একহন্ফের কথাই বলি। একহক্ত তাঁর শ্রেণীর সঙ্গে, তাঁর সম্প্রদারের সঙ্গে, তার সমাজের সঙ্গে, একাত্ম হয়ে বেঁচেছিলেন। তাঁর শিল্পচেষ্টার কেন্দ্রবিন্দু ছিল এই বৃহত্তর সমাজ। তাঁর বিশ্বাস ছিল বৃহত্তর মানবাত্মা এই বৃহত্তর সমাজেনে অবলম্বন করে থাকে। তাইত কবি গ্যয়েটে এক মরণোত্তর প্রশান্তি গেয়ে লিখলেন।

"তোমরা শোন তোমাদের জন্য তিনি শিল্পকলার সৃষ্টি করেছিলেন; তোমাদের শ্রেণীকে করেছিলেন মহস্তর তোমাদের নাটকের তিনি ছিলেন দৈববাণী তোমাদের প্রথার তিনি ছিলেন প্রতিভ।"

দার্শনিক লেসিংগ তাঁর প্রখ্যাত গ্রন্থ হামবুর্গিশে ড্রামাটরেজি' গ্রন্থটি লিখলেন একহফের অভিনয় থেকে প্রেরণা পেয়ে। নাট্যবেদ এবং জীবনবেদ যে দার্শনিক প্রত্যায়ের গভীরে একাড়া হয়ে গেছে সে কথা লেসিংগ ঘোষণ করলেন, যেমনটি করেছিলেন ভারতীয় রসশাস্ত্রী ভাজদেব। আধুনিক ব্রিটিশ রঙ্গমঞ্চে যে ধারা বহুমান, তা একদিকে যেমন জামনীর নাট্যভাবনার সঙ্গে সঙ্গতি রেখেছে, অন্যদিকে আবার তা ভারতীয় ভাবেরও বিরোধী নয়। সর্বগ ভাব-ভাবনা বিশ্বজনীন হয়ে উঠেছে নানাদেশের রঙ্গমঞ্চকে আশ্রয় করে। কোন বিশেষ ভাব কোন দেশ বিশেষের গণ্ডীর মধ্যে আবদ্ধ নেই।

#### রবীন্দ্রনটা : রক্তকরবী

ডাকঘর নাটকের রঙ্গমঞ্চে রাজার আবির্ভাব ঘটল মৃত্যুর ছায়াশীতল পরিপ্রেক্ষিতে। সে রাজা হলেন সকল রাজার রাজা, বড়ৈশ্বর্যশালী ভগবান। রক্তকরবীর রাজা কিন্তু ভগ অস্ত্যুর্থে মতুপ্' এই অর্থে অর্থবান নয়। সেকথা পরে বলছি।

রক্তকরবীর আখ্যানভাগ একটি তত্ত্বসমাবৃত কাহিনী। আমাদের জ্বগতে এ নাটকের প্রতিদিন অভিনয় হচ্ছে। যেখানেই জীবন জীবন থেকে বিযুক্ত হয়ে পড়ছে, আপনার ক্ষুদ্র গণ্ডী রচনা করে, যেই সে পৃথক. স্বতন্ত্র হতে চাইছে, তখনই সে সার্বিক জীবনধারার থেকে বিচ্ছিন্ন হয়ে পড়ছে। সে নিজেকে অনন্য এবং স্বতন্ত্র জ্ঞান করছে। তার দাসদাসী, তার লোক লস্কর, সদর্বি উজীর আমীর ওমরাহ, এরা সবাই তাকে ঘিরে ধরে তার চলমানতাকে স্তব্ধ করে দিছে। সেই বিচ্ছিন্ন-প্রাণ রাজা সেজে মুকুট পরছে, ধ্বজাদগু আকাশে তুলে তার অনন্যসাধারণতার কথা ঘোষণা কবছে। আপন দম্ভের প্রতীকরূপে আপনার কীর্তিধ্বক্তা উড়িয়ে দিয়ে আপনাকে স্বতম্ব করে রাখতে চাইছে অন্য পাঁচজনের থেকে। সেই বিচ্ছিন্নতার মধ্যে তার লোভ, তার মদগর্ব, এ সবই তুপ্ত হয়। তার সঞ্চয় প্রবৃত্তিটা ক্রমেই বেড়ে উঠতে থাকে। ধন যত জমা হয়, ততই সে ধনের প্রাকার বেষ্টনে আবদ্ধ হয়ে বৃহত্তর সমাজ্র থেকে বিচ্ছিন্ন হয়ে পড়ে। জনসাধারণ তার কাছে 'The Other" বা ভিন্নধর্মী বলে প্রতিভাত হয়। এই বিচ্ছিন্নতা তাকে প্রতিদ্বন্দী করে তোলে। এই অপর বা হেগেলীয় 'Other'ই হ'ল বিশ্বব্যাপী প্রাণস্রোত ; এই প্রাণেই যৌবনের প্রতিষ্ঠা, সৌন্দর্যের প্রতিষ্ঠা আর এই প্রাণ হ'ল কৈশোরকের প্রতিষ্ঠাভূমি। বক্তকরবীর রাজা হ'ল এক 'ছিন্নপ্রাণ'। মহাপ্রাণ অর্থাৎ অবিচ্ছিন্ন প্রাণস্রোতেই হ'ল অমৃত সুরের ছেদহীন প্রবাহ। এই প্রবাহে নন্দিনী, রঞ্জন, কিশোর ও বিশু পাগলার নিত্য অবগাহন। এরা সবাই এই প্রাণ প্রবাহের এক একটি বিশিষ্ট রূপ। কেউ এসেছে সুন্দরের ধ্বজা উড়িয়ে, কেউ যৌবনের, কেউ কৈশোরের আবার কেউ বা আত্মভোলা উদাসীন সন্ন্যাস-বৈরাগ্যের ; সেই বৈরাগ্যেই মানুষের যথার্থ মুক্তি। এই বৈরাগ্যই যৌবনের জয়টীকা; তাই এই বৈরাগ্যে এতো সৌন্দর্য, এতো প্রাণ, এতো মাধুয়।

রাজা জীবনের বিচ্ছিন্ন রূপ। সমাহত ঐশ্বর্য, সোনার পাহাড় এই রূপকে সৃষ্টি করেছে। বিচ্ছিন্ন প্রাকৃতিক জীবনের রূপ ঐশ্বর্যের বেড়াজালের আড়ালে আদ্বর্যোপন করে 'ভয়ংকর' হয়ে ওঠে। সহজ্ঞ জীবনের প্রতিভূ হল নন্দিনী, রঞ্জন কিশোর আর বিশু পাগল ; এরা জীবনের এই বিচ্ছিন্ন রূপটুকু দেখতে চায়। রাজা দেখা দিতে ভয় পায়। রাজা মনে করে অন্যে তাকে দেখে ভয় পাবে। রাজা জানে যে তার বিচ্ছিন্নতাই তাকে ভয়ংকর করে তুলেছে। তাই তো অধ্যাপক নন্দিনীকে বলে ঃ 'আমাদের রাজা যেমন ভয়ংকর, আমিও তেমনি ভয়ংকর পণ্ডিত।' রাজা যেমন সার্বিক প্রাণম্যেত থেকে বিচ্ছিন্ন বলেই ভয়ংকর, ঠিক তেমনি অধ্যাপক যখন জীবনের যোগটুকু থেকে বিচ্ছিন্ন হয়ে, শুধু পাশ্বিত্যের মধ্যে বদ্ধ হয়ে পড়ে, তখন তার পাশ্বিত্যটুকুও 'ভয়ংকর' হয়ে ওঠে।

বার্ট্রাণ্ড রাসেল মানবচিত্তের দুটি প্রবৃত্তির কথা প্রণিধানযোগ্য বলে উদ্রেখ করেছেন। এরা

হ'ল 'Possessive instinct' এবং 'Creative instinct' অর্থাৎ মানুষের সঞ্চয়ের প্রবৃত্তি আর সৃষ্টির এবণা। রক্তকরবীর রাজা মানুষের এই সঞ্চয় প্রবৃত্তিটাকে মূর্তি দিয়েছে। তিনি নিজের সম্বন্ধে নন্দিনীকে বলছেন ঃ "নিজেকে গুপ্ত রেখে বিশ্বের" বড়ো বড়ো মালখানার মোটা মোটা জিনিস চুরি করতে বসেছি! কিন্তু যে দান বিধাতার হাতের মুক্তির মধ্যে ঢাকা সেখানে তোমার চাঁপার কলির মত আঙুলটি যতাচুকু পৌছায় আমার সমস্ত দেহের জ্ঞার তার কাছ দিয়ে যায় না। বিধাতার সেই বদ্ধ মুঠো আমাকে খুলতেই হবে। ...... নন্দিনী, তুমি কি জান, বিধাতা তোমাকেও রূপের মায়ার আড়ালে অপরূপ করে দেখেছেন। তার মধ্যে থেকে ছিনিয়ে তোমাকে আমার মুঠোর ভিতর পেতে চাছি। রাজা সব কিছুকেই বিচ্ছিয় করে ভয়ের সামগ্রী করে তুলেছে; ঠিক তেমনি করে সর্দার, মোড়ল, গোকুল। এরা স্বাই সঞ্চয়ের ছায়ার আড়ালে আপনাদের স্বরূপটুকু হারিয়ে ফেলে ভয়ংকর হয়ে উঠেছে। তাইতো নন্দিনীর কাছে এরা কেউই গ্রহণযোগ্য নয়।

এই নাটকের রাজার আত্মবিচ্ছিন্নতা বা Self-alienation অস্তিবাদী দর্শনশাস্ত্রীদের কাছে একটি সুপরিজ্ঞাত তত্ত্ব। রবীন্দ্রনাথ মূলত কবি। তাঁর চোখে এই তত্ত্ব সত্যরূপে প্রতিভাত হয়েছে। তাই তো নাটকের মুখবন্ধে নাট্য পরিচয়ে বলা হল ঃ এই নাটকটি সত্যমূলক অর্থাৎ কবির জ্ঞান বিশ্বাস মতে এটি সম্পূর্ণ সত্য। Alienation বা বিচ্ছিন্নতাই মানুষকে নিরেট নিরবকাশের গর্তের মধ্যে আবদ্ধ করে রাখে। এটি অধিকাংশ মানুবের জীবনেই ঘটে। আমরা অনেকেই আমাদের সঞ্চয়ের গর্তের মধ্যে রাজা হয়ে বসে আছি, সেখানেই আমাদের জীবনের ট্রাজেডি। সেই ট্রাজেডির করুণ সূর অধ্যাপক নন্দিনী সংবাদে অধ্যাপকের কণ্ঠে বেজে ওঠেঃ আমরা নিজেই নিরবকাশ গর্তের পতঙ্গ, ঘন কাজের মধ্যে সৌধিয়ে আছি ; তুমি ফাঁকা সময়ের আকাশে সন্ধ্যা তারাটি তোমাকে দেখে আমাদের ডানা চঞ্চল হয়ে ওঠে। নন্দিনী কিন্তু অধ্যাপককে সমগ্র জীবনধারার সঙ্গে যুক্ত করে দেখে ; তাই সে অধ্যাপককে 'ভয়ংকর' বলে জ্ঞানে না। রবীন্দ্রনাথ আলোচ্য নাটকটিতে যে সার্বিক যোগের কথা বললেন তা দার্শনিক Spinoza কথিত 'Viewing things Sub Specie aeternitatis' বা বৌদ্ধদর্শনের সমাগ্ দৃষ্টির' সঙ্গে তুলনীয়। সবটাকে দেখা অর্থাৎ সবটুকুকে একসঙ্গে ধরতে চেষ্টা করা ; এটাই হ'ল এই ধরনের 'সম্যুগ দৃষ্টির' স্বরূপ লক্ষণ। দার্শনিক ক্রোচে যেমন তার প্রতিভান বা 'intuiton' ধারণার মধ্যে 'actual' এবং 'Possible'কৈ সমন্বিত করলেন অর্থাৎ বাস্তব এবং সম্ভাব্যকে ধরতে চাইলেন আপনার অভিজ্ঞতার বিস্তারের মধ্যে, ঠিক সেইভাবেই রবীন্দ্রনাথ এই বিশ্বযোগের মধ্যে সবটুকুকে বিধৃত দেখলেন। যারা এই যোগ থেকে বিছিন্ন তাদের কথা বলতে গিয়ে অধ্যাপক বলছেন, 'সব জ্ঞিনিষকে টুকরো করে আনাই এদের পদ্ধতি': এ পদ্ধতি কিন্তু নন্দিনীর নয়। নন্দিনী হ'ল সেই অবিচ্ছিন্ন প্রাণপ্রবাহের স্ফুলিঙ্গ। তার যোগ সকলের সঙ্গে ; তাব যোগটুকু কর্ণের কবচকুগুলের মতই সহজ্ঞাত, সে যোগটুকু নিত্য হয়ে ওঠে ভালোবাসার মধ্য দিয়ে। সেই ভালোবাসার রং রাঙ্গা। তাইতো নন্দিনী রক্তরাঙ্গা রক্তকরবীর মালা বুকে পরে; হাতে পরে। নন্দিনী এবং রঞ্জন এরা কিন্তু মূলত অভিন-আন্মা; যেমন অভিনাদ্মা রাধা এবং কৃষ্ণ। প্রান্তিক বিশ্লেষণে যেমন রাধা এবং কৃষ্ণের একদ্মাতা গ্রহণীয় ঠিক তেমনি রঞ্জন ও নন্দিনীও একাত্ম এবং অভিন্ন। তাদের মৌলিক উপাদানের কোনও ভেদ নেই। নাটকের প্রযোজনে, রসসৃষ্টির প্রয়োজনে একই সন্তার দুটি রূপ সৃষ্টি করা হয়েছে। তারা

হল রঞ্জন ও নন্দিনী। এককে দুই রূপে কল্পনা ক'রে তাদের মৌলিক একাদ্মতাটুকুকে ভালবাসার সেতু দিয়ে পুনঃপ্রতিষ্ঠিত করার প্রয়াস করেছেন নাট্যকার। ভালোবাসার মন্ত্রে তিনি সেই অবিচ্ছিন্ন প্রাণপ্রবাহের ছিন্নসূত্রগুলির গ্রন্থিবন্ধন করতে চেয়েছেন। তাইত নন্দিনীর কণ্ঠে অবিচ্ছিন্ন প্রাণপ্রবাহের কথা সূর হয়ে গান হয়ে ঝরে পড়ে ভালবাসার ধারাপতনে ঃ

"ভালোবাসি ভালোবাসি এই সুরে কাছে দূরে জলে-স্থলে বান্ধায় বাঁশি। আকাশে করে বুকের মাঝে

ব্যথা বাজে,

দিগন্তে কার কালো আঁখি আঁখির জ্বলে যায় গো ভাসি।"

নন্দিনী ভালোবাসার সুতোয় বিচ্ছিন্ন জীবন দ্বীপগুলোর গ্রন্থিবদ্ধন করতে চায়। তাইত' তার 'অকারণ' ছুটে বেড়ানো। চন্দ্রা তাকে বোঝে না, বোঝে না নন্দিনী কেন তার সুন্দরপানা মুখখানা দেখিয়ে অকারণে ঘুরে ঘুরে বেড়ায়। চন্দ্রার মত অনেকেই তাকে বোঝে না। তার বাথাটা যে কোথায় বাজে তা বোঝবার শক্তি এদের নেই। সে দুঃখের তত্ত্বটা বোঝে বিশু পাগলা। কিন্তু নন্দিনী প্রসঙ্গে ফাগুলালকে সে বলছে গ "বলছি শোন্ কাছের পাওনাকে নিয়ে বাসনার যে দুঃখ তাই পশুর, দুরের পাওনাকে নিয়ে আকাঙ্ক্ষার যে দুঃখ তাই মানুষের। আমার সেই দুঃখের ঘুরের আলোটি নন্দিনীর মধ্যে প্রকাশ পেয়েছে।" নন্দিনী মানুষের সেই দ্রের পাওনার প্রতীক ঃ সেটুকু পাওয়ার জন্য বিরামহীন সংগ্রামের প্রতিনিধিত্ব করছে নন্দিনী। এই সাময়িক বিচ্ছিন্নতা ঘূটিয়ে দিয়ে আত্যন্তিক অবিচ্ছিন্নতাটুকুকে প্রতিষ্ঠিত করার সাধনাই হল নন্দিনীর জীবনচর্যা। এই সার্বিক প্রাণ প্রৈতির ধারণা রবীন্দ্র দর্শন ও কাব্যের ভিত্তিভূমি। উপনিষদের মানসপুত্র রবীন্দ্রনাথ উপনিষদের 'ঈশাবাস্য' মন্ত্রে দীক্ষিত। জগত ও সৃষ্টি যদি ক্ষম্বর পরিব্যাপ্ত হয় তবে এক অবিচ্ছিন্ন নিরাবয়ব প্রাণধারার কল্পনা করা সহজ হয়ে ওঠে। অস্ততঃ রবীন্দ্রনাথের মননে তা সহজেই ঘটেছে।

যে নাটকীয় সংঘাত নাটকের প্রাণ সেই সংঘাতটুকু নাট্যকার চিত্রিত করে তুলেছেন চলার ছলের সঙ্গে অচলায়তন স্থিতির বিরোধে। এই ছদ হ'ল চলমান জীবনের প্রাণ। রাজা নন্দিনীর মধ্যে সেই ছদ্দ প্রত্যক্ষ করেছেন। উপনিষদ 'চরৈবেতি' মদ্ধে এই চলার ছদকেই জীবনের ও জগতের মূল সত্য রূপে প্রতিষ্ঠা করেছে। সেই ছদ্দ হ'ল নন্দিনী, সেই ছদ্দ হ'ল বস্তুন, সেই ছদ্দ হ'ল বিশু পাগলা। তাই তো ব্যক্তি রঞ্জনের মৃত্যু হলেও রঞ্জন মরে না ; ছ্দ্দ রঞ্জন অমর। বিশ্বসংসার যতদিন আবর্তিত হবে জন্ম মৃত্যুর মধ্যে ততদিন এই ছ্দ্দ বেঁচে থাকবে ; রঞ্জনও বেঁচে থাকবে। তাইতো মৃত রঞ্জনের শবদেহের সামনে দাঁড়িয়ে নন্দিনী ফাগুলালকে বলেছে ঃ ফাগুলাল, আমি চেয়েছিলাম রঞ্জনকে আমাদের সকলের মধ্যে আনতে। এ দেখ এসেছে আমার বীর মৃত্যুকে তুক্ছ করে। ....... মৃত্যুর মধ্যে তার অপারাজিত কণ্ঠম্বর আমি যে শুনতে পাছি। রঞ্জন বেঁচে উঠবে, ও কখনও মরতে পারে না। সতিই রঞ্জনের মৃত্যু নেই।

কেননা রঞ্জন ও নন্দিনীর মধ্যে অবিচিন্নে প্রাণ প্রবাহের নেচে চলার ছন্দ। রাজাও নাটকের শেষ আঙ্কে সাধারণ অর্থে মৃত্যুর জৈবিক ইতির ব্যঞ্জনাটুকু ধরতে পেরেছিলেন। বৃহৎ অর্থে

> 'ঈশাবাস্য মিদং সর্বং यংকিঞ্চ জগত্যাং জগৎ। তেন তাক্তেন ভূঞীথা মা গৃধঃ কস্য সিদ্ধনম্।।

**ঈশো**পনিষৎ

মৃত্যুই হ'ল বাঁচা। মৃত্যু আমাদের সঞ্চয়ের ক্ষুদ্র বিবরটা থেকে মুক্তি দেয়। আর এই মুক্তিটুকু ঘটলেই তার বিচ্ছিন্নতা ঘুচে যায়। সর্বব্যাপী জীবন-স্রোত্তর সঙ্গে তার যোগটুকু সতা হয়ে ওঠে। তাই তো রাজা ফাগুলালকে বলতে পারলেন: 'মরতে তো পারবাে। এতদিনে মরার অর্থ দেখতে পেয়েছি— বেঁচেছি।' এই ধরনের মৃত্যুর মধ্যে চরম প্রাণের সন্ধানটুকু লুকিয়ে থাকে ঃ কবি রবীন্দ্রনাথ বিশ্বাস ক'রেছিলেন, মৃত্যুর পথে মৃত্যু এড়িয়ে যাবার তত্ত্বে। নাট্যকার রবীন্দ্রনাথ আবার সেই কথাই বললেন। সেই তত্ত্বকথাই আবার 'রক্তকরবী' নাটকে অধ্যাপকের কঠে শুনি। অধ্যাপক বলছেন ঃ'কে যে বললে রাজা এতােদিন পরে চরম প্রাণের সন্ধান পেতে বেরিয়েছে। পুঁথিপত্র ফেলে সঙ্গ নিতে এলুম।' যে প্রাণ বিচ্ছিন্ন হয়ে পড়েছিল সেই প্রাণ আবার যুক্ত হতে চেয়েছে অবিচ্ছিন্ন প্রাণপ্রবাহের সঙ্গে।

আগেই বলেছি রঞ্জন আর নন্দিনী এরা দু`জনেই সেই অবিচ্ছিন্ন প্রাণ প্রবাহের নেচে চলার ছন্দ। ছন্দ দ্বৈতবাদী। অর্থাৎ দুই এর মিল না হলে ছন্দ সৃষ্ট হয় না। নন্দিনী তাইত অধ্যাপককে প্রশ্ন করে, "একটা কথা জিজ্ঞাসা করি। এরা আমাকে এখানে নিয়ে এল' রঞ্জনকে সঙ্গে আনলে ना किन?" किनना निक्ती जात य इक विश्वी। जात हलात इत्कित मक्त भिल तात्थ तक्षन। এ দুয়ের চলনই ত ছন্দোবদ্ধ চলা, এ দুইয়ে মিলেই ত ছন্দের প্রবর্তনা। সে কথা নন্দিনী জ্ঞানে। কিন্তু মোড়ল, সর্দার প্রমুখ রাজ-অনুচরেরা তা জানে না। রাজা নিজেও তা জানেন না। তাই তো নন্দিনী রাজাকে বলেছিল রঞ্জনের সঙ্গে তার ভালোবাসার কথা বলতে গিয়েঃ 'জলের ভিতরকার হাল যেমন আকাশের উপরকার পালকে ভালোবাসে পালে লাগে বাতাসের গান আর হালে জাগে ঢেউ এর নাচ,' ঠিক তেমনি করে নন্দিনী রঞ্জনকে ভালোবাসে। সে তার জন্যে প্রাণটাও দিতে পারে। কেন না নন্দিনী জানে যে এই ছোট প্রাণের স্ফুলিঙ্গ যদি নিভে যায় তবুও তা জ্বলবে অনির্বাণ শিখার অবিচ্ছিন্ন প্রাণপ্রবাহের মধ্যে। সার্বিক প্রাণপ্রবাহের স্পর্শে খণ্ডিত প্রাণ তার বিচ্ছিন্ন সন্তাটুকু হারিয়ে ফেলে। তার বিচ্ছিন্নতা তার বিযুক্তি অবলুপ্ত হয়। ঠাকুর রামকৃষ্ণ যেমন খণ্ডিত প্রাণসত্তা ও মহাপ্রাণসত্তার সম্বন্ধটুকু ব্যাখ্যা করতে গিয়ে নূনের পুতৃলের সমুদ্রে অবগাহন স্নানের কথা বলেছিলেন ঠিক তেমনি কথাই শুনি রাজার মুখে আর এক অর্থে আর এক ব্যপ্তনায়। নাটকের শেষ অঙ্কে রাজা নন্দিনীকে বলছেন ঃ "আমারই হাতের মধ্যে তোমার হাত এসে আমাকে মারুক, সম্পূর্ণ মারুক, তাতেই আমার মৃক্তি।" রাজার বিচ্ছিন্নতা ঘুচে যাবে নন্দিনীর করস্পর্শে ; ছিন্নতান সুরের তরণী আবার হিরণ্ময় সূরপ্রবাহের সঙ্গে যুক্ত হবে। তাতেই তার অমরত্ব তাতেই তার মুক্তি। রাজা প্রথম অঙ্কে নিজের মধ্যে এই অবিচ্ছিন্ন প্রাণধারাকে খুঁজে পান নি বলেই নাটকের সংঘাত আবর্তিত বিচিত্র রূপে। তিনি নন্দিনীর মধ্যে এই অবিচ্ছিন্ন প্রাণপ্রবাহের লীলা প্রত্যক্ষ করেছিলেনঃ "সামনে তোমার মুখে-চোখে প্রাণের লীলা, আর পিছনে তোমার কালো চুলের ধারা মৃত্যুর নিস্তব্ধ ঝরণা।" রাজা যেমন নন্দিনীর মধ্যে এই লীলাকে, এই অবকাশকে প্রত্যক্ষ করেছেন ঠিক তেমনি নন্দিনী বিশু পাগলার মধ্যে এই মুক্তি, এই অবকাশটুকুকে প্রত্যক্ষ করেছিলেন। এই অবকাশটুকুই মুক্তি, এই ফাঁকটুকু না থাকলে মানুষের কোন সৃষ্টিই সম্ভব হয় না। প্রাবন্ধিক রবীন্দ্রনাথ আমাদের বলেছিলেন, "আকাশে ফাঁক না **থাকলে বাঁলী বাজে না**।" নাট্যকার রবীন্দ্রনাথ বললেন যে বিশু আর নন্দিনীর মধ্যে সেই আদিম প্রাণপ্রবাহের যোগটুকু বেঁচে আছে বলেই উভয়ের মধ্যেকার যোগসূত্রটুকু কোথাও ব্যাহত হয় নি : ভাই ত দুজনার মধ্যেকার আকাশটুকু নিরেট হয়ে ভর্তি হয়ে ওঠে নি। নন্দিনী বিশুকে বলছে ঃ "পাগলভাই, এই বন্ধ

গড়ের ভিতরে কেবল তোমার আমার মাঝখানটাতেই একখানা আকাশ বেঁচে আছে। বাকি আর সব বোঝা।" এই আকাশেই প্রাণের নিত্য সঞ্চরণ : এই আকাশেই প্রাণের গান নিত্য ধ্বনিত, প্রতিধ্বনিত। কাজের নিরেট গর্তের মধ্যে এই আকাশকে, এই অবকাশকে ধরা যায় না। জীবন সেখানেই শিল্প হয়ে উঠতে পারে যেখানে জীবন মুক্তির ঐশ্বর্যে ঐশ্বর্যবান ; তার বন্ধন নেই, বন্ধনীর কুচ্ছুসাধনও নেই। সেখানে আছে মুক্তির আনন্দ, নেচে চলার ছন্দ। এই ছন্দেই বস্তুর বিপুল ভার হালকা হয়। রাজা সে তত্ত্ব জানতেন। সেই ছন্দে গ্রহনক্ষত্রের দল ভিখারী নটবালকের মতো আকাশে আকাশে নেচে বেড়াচেছ। এই নেচে চলার ভাও হল রঞ্জনেরও। সে যে চলমান অখণ্ড প্রাণের জোয়ার।বন্ধন তার কাছে দূর্বিবহ। সে যা কিছুকে স্পর্শ করে তার মধ্যেই ছন্দ অনুসাত হয়ে যায়। সে যখন কান্ধ করে, তার স্পর্শে কান্ধের চাকা ঘোরে নাচের ছন্দে। মোডল সর্দারের কাছে রঞ্জনের বিরুদ্ধে অভিযোগ নিয়ে আসে ঃ "বডো মোডল স্বয়ং এসে বললে" এ কেমন তোমার কাজের ধারা। রঞ্জন বললে 'কাজের রসি খুলি দিয়েছি, তাকে টেনে চালাতে হবে না, নেচে চলবে।' আশ্চর্য ওর ক্ষমতা। কিছুদিন ও এখানে থাকলে খোদাইকরগুলো পর্যন্ত বাঁধন মানবে না।" বাঁধন মানাই হ'ল বিকার ; বাঁধন ছেঁড়ার ডাক হ'ল রঞ্জনের। সেইখানে আবার রঞ্জনে আর নন্দিনীতে বেজায় মিন। নন্দিনীও সেই নৃত্যপরা ছন্দের প্রতীক। সেই ছন্দেই মুক্তি, সেই নৃত্যেই আনন্দ। সেই নাচের ছন্দেই নন্দিনী সহজ হয়েছে, সুন্দর হয়েছে। রাজা তা পারে নি। তাই নন্দিনীর ওপর তার অন্ধ ঈর্বা, যেমন তার ঈর্ষা ছিল রঞ্জনের ওপর। রাজা নন্দিনীকে বলেন ঃ "আমার তুলনায় তুমি কতটুকু; তোমাকে ঈর্যা করি।" ছোট হয়েও রাজার তৃলনায় আকৃতিতে এবং আয়তনে ক্ষুদ্র হয়েও নন্দিনী রাজার ঈর্ষার পাত্রী। নন্দিনী তার ঐশ্বর্যের কারাগ্যরেও বন্দী নয়: সে স্বাধীন। সর্বব্যাপী অবিচ্ছিন্ন প্রাণস্রোতের তত্ত্বটুকুকে ব্যাখ্যা করতে গিয়ে নির্বাধ স্ববশ্যতা তত্ত্বের উপস্থপনা করলেন নাট্যকার। নন্দিনী পুব হাওয়ার মতই স্বাধীন, আকাশের আলোর মতই উন্মুক্ত। তার সঞ্চয় নেই, তাই তার বন্ধনও নেই। রাজার অসংখ্য বন্ধন, সে বন্ধন সঞ্চয়ের বন্ধন, শক্তির वन्तन। ताङा তाই विघामভति वनलान काश्वनानाक, उता "আমারি শক্তি দিয়ে আমাকে বেঁধেছে।" সে সঞ্চয়কে, সেই বিকারকে ভাঙ্গতে না পারলে "বিচ্ছিন্ন জীবন" আবার সুস্থ এবং স্বচ্ছ হয়ে উঠতে পারে না। তাই তো রাজা নাটকের শেষ অঙ্কে আপানার সৃষ্টিকে, আপনার সঞ্চয়কে বিধ্বস্ত করতে উন্মুখ। এই সঞ্চয়ের বাধা অপসারণ করতে না পারলে তাঁর সঙ্গে বিশ্বজীবনের খোগটুকু সত্য হয়ে উঠতে পারে না। তাই ত' রাজা নন্দিনীকে সঙ্গে নিয়ে সব ভাঙ্গার উদ্দাম অভিযানে বেরিয়ে পড়তে চেয়েছিলেন। একদিন কবি ছল্দে গেঁথে কবিতায় বলেছিলেন---

> ভাঙো ভাঙো উচ্চ কর ভগ্নস্থপ জীর্ণতার অন্তরালে জানি মোর আনন্দ স্বরূপ রয়েছে উচ্জুল হয়ে।......" জন্মদিন, সেঁজুতি

আর রক্তকরবীর রাজা সেই কথারই প্রতিধ্বনি করে নন্দিনীকে বললেন ঃ "এই আমার ধ্বজা। আমি ভেঙ্গে ফেলি এর দম্ভ, তুমি ছিড়ে ফেলো ওর কেতন।...... এখনো অনেক ভাঙা বাকি; তুমিও আমার সঙ্গে যাবে নন্দিনী, প্রলয় পথে আমার দীপশিখা।" নন্দিনী সাগ্রহে সঙ্গী হতে চায় রাজার: নন্দিনী জানে যে সঞ্চয়ের অপদেবতার মুখবিকারটুকু ক্ষণস্থায়ী তা

অপগত হলেই নুনের পুতুল আবার লবণাস্বৃধির অতলতার স্বাদ পেয়ে আপনার হিরণ্ময় সন্তার স্বরূপটুকু বুঝতে পারবে।

কবি তাঁর 'জন্মদিনে' কবিতায় বলেছিলেন ঃ

"অন্তচি সঞ্চয় পাত্র করে। খালি, ভিক্ষামুষ্টি ধূলায় ফিরায়ে লও, যাত্রাতরী বেয়ে পিছু ফিরে আর্ত চক্ষে যেন নাহি দেখি চেয়ে চেয়ে জীবনভোক্রের শেষ উচ্ছিষ্টের পানে।

আমাদের চারপাশের জমানো সম্পদই হ'ল "জীবনভোজের উচ্ছিষ্ট" তাকে সর্বতোভাবে বর্জন করতে হবে। সঞ্চয়ের পাত্রটা অশুচি। সেই সঞ্চয়ের জন্যই মানুষের সব দৃঃখ, বেদনা ও সংঘাত। মাঙ্গীয় দর্শনেও তাই সঞ্চয় প্রবৃত্তির নিবৃত্তি-সাধনের কথা ভাবা হয়েছে। বিবাহ প্রথার তাঁরা বিরোধী; আমি আমার পুত্রকন্যাকে 'আমার' বলে চিহ্নিত করতে পারলে তবেই না তাদের নিরপত্তার জন্য সঞ্চয়ের প্রয়োজনটুকু অনুভব করব। এই সঞ্চয় থেকেই ধন-বৈষমা এবং তা থেকেই ভ্রেণী-সংঘাতের সূত্রপাত। তাই আধুনিক জড়বাদী দর্শনে এই সঞ্চয়ের বিরুদ্ধে যুদ্ধ-ঘোষণার কথা শুনি। রবীন্দ্রনাথ তাঁর বৈরাগ্য-লাঞ্ছিত জীবন-দর্শনের বিস্তৃত পরিসরে মানুষের এই সঞ্চয়ে এষণাকে অপাংক্তেয় করতে চেয়েছেন। তাঁর রাজা 'রক্তকরবী' নাটকের শেষ আঙ্কে এই 'জীবনভোজের উচ্ছিষ্টে'র বন্ধন থেকে মুক্তি চেয়েছেন। সে কথা শুধু রাজারই কথা নয়। সে কথা মুমুক্ষু মানব সমাজের কথা।

এই মৌলতত্ত্বের পরিবেশন করলেন নাট্যকার কয়েকটি অপূর্ব সুন্দর চরিত্র কল্পনায়। আগেই বলেছি বাস্তবতার নিরিখে এর বিচার নয়: এর বিচার হবে মহন্তর জীবনবোধের তুলাদণ্ডে। সেই জীবনবোধটুকু নাট্যকার উপস্থাপিত করলেন সরল প্রেম, ক্রুর প্রতিহিংসাবৃত্তি, ক্ষুদ্র দেষ, অনির্বাণ লোভ এবং শক্তির দম্ভকে আশ্রয় করে। বিভিন্ন চরিত্রাশ্রয়ী এই সব মানস্থ্রবৃত্তির ঘাত-প্রতিঘাতে নাটকের ঘটনাবলী দ্রুত পরিণতির পথে এগিয়ে গেছে। মধুর রস, করুণ রস এবং শান্ত রসের অবতারণা করেছেন নাট্যকার নাটকের বিভিন্ন পর্যায়ে। শেষ দৃশ্যে সব রসের সমন্বয়ে শান্ত রসের আবিভবি। বিশু সেই রসের আধার।

#### রবীন্দ্রনাট্য : ডাক্ষর

ডাকঘর নাটকে নন্দনতব্যুভিজ্ঞ পাঠকমাত্রেই লক্ষ্য করবেন যে একটা অর্দ্রদ্বের ভূমিকা রচিত হয়েছে সেখানে। একদিকে রয়েছে, কবির অখণ্ড জীবনের বিশ্বাস ও অনুভূতি এবং অনাদিকে পীড়িত কবির সাময়িক অনুভব। সারা জীবন ধরে কবির কঠে ধরনিত হ'ল জীবনের জয়গান। জীবনই একমাত্র সত্য, এই মহাবাণী বার বার ধ্বনিত হ'ল নানান স্বরপ্রামে। জীবনের অসংখ্য বন্ধনকে কবি সাগ্রহে সানন্দে বরণ করেছেন। তারাই তার মুক্তির আনন্দ্রধামের পাণ্ডা। তাদের সঙ্গ করেই তিনি জ্বগরাথের সামীপা ও সাযুক্ত্য প্রত্যাশায় তন্ময়। তার মোহই অস্তিমে মুক্তিরপে উদ্বাসিত হয়ে উঠবে, এই বিশ্বাস কবির আজন্ম সহচর। "পৃথিবীব প্রেমের মধ্য দিয়াই সেই ভূমানন্দের পরিচয় পাওয়া, জগতের এই রূপের মধ্যেই সেই অপরূপকে সাক্ষাৎ প্রত্যক্ষ করা। ইহাকেই তো আমি মুক্তর সাধনা বলি। জগতের মোহে আমি মুক্ক সেই মোহই আমার মুক্তর সেরা আখাদন।" কবি প্রকৃতির মায়ায় মুক্ক, মনের প্রেমে ধন্য। ইন্দ্রিয়-পথবাহী

<sup>:</sup> *আত্মপবিচয়.* পৃঃ ২২-—২৩

অনস্ক রূপেশ্বর্য কবির মনে অপার আনন্দের সৃষ্টি করে। সে আনন্দে যদি মোহ থাকে তবে সে মোহবকে কবি নিন্দা করেন না। কবির অনন্তের উপলব্ধি সম্ভব হয়। এই পরিদৃশ্যমান বিশ্বসংসারকে স্বীকার করে, প্রত্যক্ষকে শ্রদ্ধা করে। বসুধার মৃত্তিকার পাত্রেই কবি চিণ্ময় আনন্দরসের আস্বাদন করেন। কবির কথায় বলি ঃ

এই বসুধার
মৃত্তিকার পাত্রখানি ভরি বাবস্থার
তোমায় অমৃত ঢালি দিবে অবিরত
নানা বর্ণ গদ্ধময়। প্রদীপের মতো
সমস্ত সংসার মোর লক্ষ্য বর্তিকায়
জ্বালায়ে তুলিবে আলো তোমারি শিখায়
তোমার মন্দির মাঝে। ইন্দ্রিয়ের দার
কদ্ধ করি যোগাসন, সে নহে আমার।
যা কিছু আনন্দ আছে দৃশো গদ্ধে গানে
তোমার আনন্দ রবে তারি মাঝখানে।

কবি ইন্দ্রিয় পথবাহী অন্তহীন রূপৈশ্বর্যের আস্বাদন করেছেন সমস্ত জীবন ভরে ; ইন্দ্রিয়ের আলো নিভিয়ে অতীন্দ্রিয় চেডনার আলোকে কবি সত্য দর্শন করতে চান নি। যোগীর যোগবিভৃতি কবির জন্য নয়। তিনি সরল প্রাণের সহজ্জ আনন্দে বিশ্বাস করেছেন। সে আনন্দকেই ভূমানন্দের সহোদর বলে জেনেছেন। তারই মাধ্যমে ভূমানন্দের আস্বাদন হয়। এই প্রত্যয়, এই বিশ্বাস কবির পরিণত বয়সে ব্যাপকতর গভীরতর প্রতীতিরূপে প্রতিষ্ঠিত হয়েছে। कवि কाथाও সংসার ত্যাগের সাধনা বা বৈরাগ্যময় উপাসনার কথা বলেন নি। কবির জীবনবেদের মূল মন্ত্রটির বিচার হ'ল জীবনের জয় কীর্তিঘোষণা ক'রে। কবির চোখে মৃত্যু इ'ल এই জीবনের পরিপূরক। জীবন মৃত্যুকে পূর্ণ করে, জীবনের জীর্গ-জরা ঝরিয়ে দিয়ে আবার তাকে নতুন প্রাণের নবতর সম্ভাবনায় ঐশ্বর্যশালী করে দেয়। "অহরহই জীবনকে মৃত্যু নবীন করিতেছে। ভালোকে মন্দ উজ্জ্বল করিতেছে, তুচ্ছকে অভাবনীয় মূল্যবান করিতেছে। যখন পরিচয় পাই, তখনি রূপের মধ্যে অপরূপ, বন্ধনের মধ্যে মুক্তির প্রকাশ আমাদের কাছে জাগিয়ে ওঠে।"<sup>২</sup> রূপের মধ্যে অপরূপের বার্তাই ত ব্যঞ্জিত হয়। মৃত্যুর জঠরে জীবনের প্রাণ স্পন্দনটুকু কবি শুনেছেন। পুরাতন দিনকে যেমন রাত্রি নবীনতা দান করে তেমনি করেই মৃত্যু জীবনকে আবার শিশু-জীবনের প্রাণসম্পদের প্রাচুর্যে ও নবীনতায় সম্পদশালী করে। রবীন্দ্র দর্শনে মৃত্যুর এইটুকুই সার্থকতা। যে ইন্দ্রিয়-গ্রাম বয়সের ভারে শিথিল অকেন্ধ্রো হ'য়ে পড়ে তাকে নতুন শক্তি দেয় মৃত্যু জঠরের নব প্রাণসঞ্চারিণী মায়া। এ মায়া হ'ল শক্তি। এ মায়া সত্যকে সৃষ্ট করে ; তাই ত' এ মায়া এতো মর্যাদাসম্পন্ন। একথা স্মরণীয় যে মৃত্যু মহৎ কেন ना সে মহন্তর জীবনের জন্মদাত্রী। মৃত্যুর স্বকীয় মূল্য নেই। প্রাণের শতদল মৃত্যুর রহস্য তীর্থপথে আপনাকে বিকশিত করে বিভিন্ন জীবনের মুণাল দণ্ড আশ্রয় ক'রে করে। জীবনের সৌন্দর্য শতদল ঘোমটা খুলে খুলে বার বার নবতর রূপে আত্মপ্রকাশ করে ; প্রতিটি নতুন

३ श्रकृष्टि भित्रित्गाथ प्रस्त्रेगः।

২ আত্ম পরিচয় পৃঃ ৬৯

প্রকাশের পূর্বাবস্থা হ'ল মৃত্যুর যবনিকা। এই ত' হল কবি দার্শনিকের জীবন ও মৃত্যুকে দেখার দর্শন-ভঙ্গী। একদিকে ইন্দ্রিয়ন্ধ সৌন্দর্যে অনম্ভ তন্ময়তা অন্যদিকে জীবনের প্রতি সীমাহীন ভালোবাসা। এই উভয় তত্ত্বই একই সত্যের দু'টি দিক।

'ডাকঘর' নাটকে এই দুটি মৌলিক ভাবকেই অস্বীকার করা হ'য়েছে। নাটকের ভারকেন্দ্র অমলকে আশ্রয় ক'রে আছে। অমল রাজার পত্র প্রত্যাশায় ব্যাকুল। তার ভাল লাগে ডাকহরকরাকে কেন না সে-ই ত' বহন ক'রে আনছে রাজ-লিপি। বৃষ্টি ধোয়া আকাশের নীচে অনেক দূরে দেখা ঘনবনের পথ দিয়ে ডাকহরকরা আসছে, হাতে তার রাজার চিঠি : অমল দেখে তাকে—সে একলা নেমে আসছে পাহাড়ের সরু পথ বেয়ে। অনেক দিন, অনেক রাত ধার সে আসছে ; অনাগত ঝর্ণার পথে, বাঁকা নদীর পথে তার নিত্য আনাগোনা। জোয়ারির খেত, আখের খেত, তার পাশের মেঠো পথে অমল দেখেছে রাজার ডাকহরকরাকে ; সে যত দেখে তাকে ততই তার বুকের মধ্যে খুশি উপচিয়ে পড়ে : অমল রাজাকে দেখবে, পরিচয় কঃবে তার সঙ্গে যিনি অমলের জগতে অনেক ডাকঘর বসিয়ে দিয়েছেন। রাজার সঙ্গে দেখা হ'লে সে চাইবে রাজার ডাকহরকরা হ'তে। এইটুকুই তার চাওয়া। এই চাওয়া বুঝি আর পূর্ণ হ'ল না। এই চাওয়াটুকুর পূর্ণতা এলো যখন তখন প্রাণ তার সব আলো নিঃশেষে নিভিয়ে দিয়েছে। মৃত্যু এসে কিশোরের চোখ থেকে সবটুকু রং সবটুকু রস নিঃশেষে মুছে নিয়ে গেছে। এই সুন্দর ভূবনের সব সৌন্দর্য যখন ব্যর্থ হয়ে গেছে অমলের চোখে তখন এলেন রাজা, এলো বুঝি তাঁর সন্দেশবহ বহু প্রতীক্ষিত পত্র। অমল মৃত্যুর মুখোমুখি দাঁড়িয়ে ফকিরকে বলছে, "দেখো ফকির আজ্ঞ সকাল বেলা থেকে আমার চোখের উপরে থেকে থেকে অন্ধকার হ'য়ে আসছে, মনে হচ্ছে সব যেন স্বপ্ন। একেবারে চুপ করে থাকতে ইচ্ছা করছে। কথা কইতে আর ইচ্ছা করছে না। রাজার চিঠি কি আর আসবে না। এখনই এই ঘর যদি সব মিলিয়ে যায়।" এই আসন্ন মৃত্যুর উপচহায়ার মধ্যেই রাজার আগমন হচ্ছে। তাঁর দূরাগত চরণধ্বনি বুঝি ঠাকুদা শুনতে পান। তাই তিনি অমলকে আশ্বাস দিয়ে প্রত্যয়ভরা কণ্ঠে বলেন ঃ 'আসবে, চিঠি আজই আসবে। এই চিঠি আসবার লগ্ন যতই এণ্ডচ্ছে ততই অমল এই জীবনের প্রত্যন্ত প্রদোষটুকু পায়ে পায়ে পার হ'য়ে অন্য এক জগতের অন্য এক জীবনের সন্নিধি লাভ করছে, যে জগতে তার মৃত পিতা মাতার কথা শোনা যায়, তাদের সান্নিধ্য লাভ করা যায়। সে জীবনে উত্তরণ সহজ্বসাধ্য নয়। অমল যখন মত্যজীবনের শেষ আলোটুকু থেকে বঞ্চিত হ'ল তখন অন্ধকারের গভীরে রাজা আসেন। মৃত্যুর মধ্যে রাজার আগমন হ'ল, জীবন যেখানে আপনার সব ঐশ্বর্য হারিয়ে নিঃস্ব হ'য়ে বসে আছে সেখানে রাজার আবির্ভাব হ'ল। রাজা এলেন মৃত্যুর সুড়ঙ্গ পথে। জীবনের আলো-ঝলমল উন্মৃত প্রাঙ্গণে রাজার আবিভাব হল না। সে আলো. সে অবকাশ, সে মুক্তি, রাজার ডাকহরকরাকে চেনায়। রাজা আদেন নিঃসীম আকাশের নিরন্ধ অন্ধকারের উপচেতনায়। এই মৃত্যুর জয়গানে জীবনের অস্বীকার ধ্বনিত হ'য়ে উঠেছে। রাত্রির অন্ধকারে আলোক-সুন্দর দিনমানের সব সৌন্দর্যকে নিঃশেষ রিক্ততায় বার্থ করে দিল। রবীন্দ্রদর্শনের এই নতুন তত্ত্বটি তাঁর পূর্বতন বিশ্বাসকে তাঁর সুচিরসঞ্চিত জীবন দর্শনকে কী আঘাত করে নি মৃত্যুর স্বীকৃতি আর এক নতুন অর্থে কী অর্থবান হয়ে ওঠে নিং ঐন্দ্রিয়জ সৌন্দর্যের অস্বীকার কী অতীন্দ্রিয় কোন এক পরম সুন্দরের ব্যঞ্জনায় অর্থবহ ? এই প্রশ্নগুলি স্বভাবতই আমাদের চোখে বড় হয়ে এঠে। আমরা অনুসন্ধান করি কেন ঘটল রবীন্দ্র মননের এই বিপরীত আচরণ?

অবশ্য এ কথা স্বীকার্য যে ডাকঘর নাটকের যবনিকা পতনের পূর্বে কবির চেতন মন মৃত্যুর এই গৌরবকে অবিসম্বাদিত সত্যরূপে গ্রহণ করতে সম্মত হয় নি। তাই দেখি সম্পূর্ণ অপ্রত্যাশিত ভাবে অমলের ঘরে সুধার আবির্ভাব। তার হাতে চয়ন ক'রে আনা এক গোছা ফুল, অমলকে দেবে ব'লে সে বুকে ক'রে এনেছে। অমল রাজ কবিরাজ মাধব দন্ত ঠাকুরদা-— প্রায়ন্ধকার ঘরে এঁদের কথাবার্তার সূর যখন এক রহস্যময় অতীন্দ্রিয় শোক সৃষ্টি করেছিল তখন সুধার প্রবেশ সম্পূর্ণ আকস্মিক ও অতিরিক্ত। সুধার শেষ কথা ঃ 'বলো যে সুধা তোমায় ভোলে নি<sup>১</sup>" সুধার আবির্ভাবের মতই অপ্রয়োজনীয় ও অস্বাভাবিক। অমলের ঘরে তখন আসন্ন মৃত্যুর উপচ্ছায়া। ধৃসর নৈঃশব্দের পথে যাত্রার নিথর প্রস্তুতি। ঘরের প্রদীপ মৃত-শিখা। উদ্বেগ ব্যাকুল মাধব দত্ত এই অস্বাভাবিক পরিবেশে ভয়-সন্ত্রস্ত। তার কর্চে ভয়ার্ত কথা "আমার কেমন ভয় হচ্ছে। এ যা দেখছি এ সব কি ভালো লক্ষণ। এরা আমার ঘর অন্ধকার করে দিচ্ছে কেন।" এই থমথমে ভীতি-সঞ্চারী পরিবেশে শশী মালিনীর মেয়ে গ্রাম্য সুধার মুখে যে কথাগুলি দেওয়া হয়েছে তা একান্তই বিচ্ছিন্ন এবং অসংলগ্ন। মনস্তত্ত্বের যে সব বিধি শিশুমনের ক্রিয়া-কলাপের ব্যাখ্যা করে, তাদের দিয়ে সুধা-মানসের এই অসংলগ্ন উক্তিকে ব্যাখ্যা করা যায় না। স্বাভাবিক হ'ত সুধার পক্ষে অমলের পরিবেশ নিয়ে, অমলের কুশল সম্পর্কে প্রশ্ন করা। ব্যক্তি-ব্যতিক্রমের জন্যই এই বিশ্রাট ঘটেছে। সুধার মুখ দিয়ে রবীন্দ্রনাথ কথা বলেছেন। পলকের মধ্যে সুধা অন্তর্হিত হয়েছে। আমরা সবিস্বয়ে প্রত্যক্ষ করেছি কবি দার্শনিককে যিনি মঞ্চের উপর এসে দাঁড়িয়েছেন আর একবার পাঠককে স্মরণ করিয়ে দিতে যে তিনি রতচ্যুত হন নি। মৃত্যুই শেষ কথা নয়। তার পরেও আছে নাগকেশরের চারা আর পৃথিবীর ভালবাসা। যে উপচেতন মন অতর্কিতে মৃত্যুকে মহৎ মর্যাদা দিল, বলল যে স্বয়ং রাজা আসছেন মৃত্যুর রথে, মৃত্যুর মূল্য শুধু জীবনেব জননী হিসেবে নয়, তার আত্যন্তিক মূল জীবনের প্রয়োজনকে ছাড়িয়ে গেছে। হঠাৎ পাওয়া এই মহাসত্যকে কবি তাঁর জীবন দর্শনের বিরোধী জেনে স্বয়ং মঞ্চে আবির্ভৃত হলেন তাঁর আজন্ম পোষিত জীবন দর্শনের পক্ষে ওকালতি করার জন্য। তবে মধ্য রাত্রির নিক্য কালো রূপঘোচান অন্ধকারে রাজার আগমন ঘোষণা ক'বে কবি হিরণ্যগর্ভ পৃষণের রূপচ্চটায় যে সৃষ্টি উদ্ভাসিত হয়ে ওঠে, যাঁর মধ্যে তিনি আজন্ম অপরূপকে প্রত্যক্ষ করে এসেছেন, সেই আলোকোম্বাসিত রূপ অপরূপের লীলাময় তীর্থক্ষেত্রকে যে অস্বীকার করেছেন, এ সত্য তাঁর চোখে কী ধরা পড়ে নি ? এ প্রশ্ন অবান্তর। এখানে প্রশ্ন হ'ল এমনটা কেন হ'ল? যে রবীন্দ্রনাথ সারা জীবন ধরে রূপের মধ্যে অপরূপকে দেখলেন তিনি কেন সব বাতি নিভিয়ে দিয়ে দৃশ্য-গন্ধ-সঙ্গীতময় ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য ধরণীকে অগ্রাহ্য ক'রে রাত্রির রূপহারা গভীরে রাজার আগমন প্রত্যাশা করলেন ? কেন এলো

১। নাট্যকার নাটকের এই ঘটনা-পরিলতির প্রস্তুতি অবলা ক'রে রেখেছেন নাটকের ৩৩-৩৪পৃষ্ঠার। অমলের কাছে সুধার অঙ্গীকার সর্বশেষ দৃশ্যে সুধার আবির্ভাবকে হয়ত ব্যাখ্যাত করতে পারে। কিন্তু এ কথা স্বীকার যে নাটকের রস-পরিণতির দিক থেকে সুধার আবির্ভাবের কোন প্রয়োজন ছিল না। সুধার অঙ্গীকারটুকু পাঠক পাঠিকা সহজেই ভূগতে পেরেছিল। তার কারণ নাটকের আবেশঘন রহস্যময় পরিণতির সঙ্গে এর কোন আভান্তিক যোগ নেই। যদি কোন যোগ থেকে থাকে সুধার আবির্ভাবের সঙ্গে নাটকের পরিণতির সে যোগটুকু হ'ল তত্ত্বগত এবং একান্তই আকন্দিক। কবির আক্রমপোবিত তত্ত্ববিশ্বাসকে জয়যুক্ত করবার জনা সুধাকে আনতে হ'য়েছে, এ কথা আমরা সতা বলে মনে করি।

২। ভাকঘর পৃঃ ৬৬।

কবির মননে এই বিপরীত মার্গে আস্থাং আমরা বলব যে এর উত্তর কবির শিল্প ধারণায় মেলে না। কবির মতে শিল্পীর পুরুষীয় সন্তা তার ধ্যান, তার ধারণা, তার বিশ্বাস আপনাদের প্রকাশ করে শিল্পীর শিল্প কর্মে। এই ধারণার আলোয় কবি-মানস ও ডাকঘর অসম্বন্ধ ব'লে মনে হয়। 'ডাকঘর' উৎকণ্ট শিল্প সৃষ্টি ব'লে পরিগণিত হয়েছে যদিও কবির বিশ্বাস থেকে, তাঁর ধারণা থেকে এই সন্দর নাটকখানি তার জীবনরস আহরণ করেনি। আমরা বলব যে শিল্লকর্ম হ'ল সাময়িক অনুভতির প্রকাশ। সে অনুভতি ভোক্তার জীবনের গভীরে প্রতিষ্ঠিত বা অপ্রতিষ্ঠিত রইল কি না সে তত্ত্বটা শিল্পের পক্ষে অবান্তর। ডাকঘর নাটকের রচনাকাল ১৩১৮ সাল। এর অল্প কিছদিন আগে কবি দরারোগ্য অর্শ ব্যাধিতে খব কষ্ট পেয়েছেন<sup>২</sup>। তখনও পর্ণ স্বাস্থ্যলাভ কবির পক্ষে সম্ভব হ'য়ে ওঠে নি। দুরারোগ্য কালব্যাধি তার জীবনীশক্তিকে ক্ষয় ক'রে দিয়েছে। মানসিক অ শান্তি ও দৈহিক অস্বাচ্ছন্দা কবিকে তাঁর বলিষ্ঠ আশাবাদ থেকে বঝি বিচাত করেছিল। তাই কবির লেখনীতে অসম্ভ রুগ্ন অমলের জীবনকে আশ্রয় ক'রে এক মহৎ সত্য আবির্ভূত হ'ল যাব দেখা সুস্থ সহজ রবীন্দ্রনাথের লেখায় বড একটা মেলে নি। কবির অবচেতন মন যে সতোর দেখা পেল তা তাঁর সমগ্র চেতনার বহির্ভত ছিল এতোদিন। অসম্ভ শিল্পীমন যে সৃষ্টি করল হয়ত সুস্থ থাকলে তা সম্ভব হ'তো না। যে নন্দনতাত্ত্বিক বৈরাগ্য (Aesthetic detachment) শিল্পসন্তির পক্ষে অপরিহার্য তা অসম্ভ মানসিকতার নিতা সহচর। অসুস্থ দেহ নির্লিপ্ত দৃষ্টিভঙ্গী দেয় মনকে। প্রাণের আধিক্য মননের স্বচ্ছতাকে অনেকক্ষেত্রে আবিষ্ট করে। শিল্পীর মানসিকতায় দূরত্ব অতি প্রয়োজনীয়। সে দূরত্ব সহজলভা হয় যদি দেহের শক্তিস্রোতে কিছ মন্দা পড়ে। মনটা সহজেই বৈরাগ্যের গেরুয়া রঙে লাঞ্চিত হয়। দর থেকে জিনিষকে দেখা সহজ হ'য়ে ওঠে। বস্তুর সঙ্গে নিজেকে অঙ্গাঙ্গীভাবে যুক্ত করার আর উৎসাহ থাকে না। দূরত্বটা আপনি ঘনিয়ে ওঠে : শিল্পকর্ম সে দূরত্বের স্পর্শে ধন্য হয়। অসম্ভ শিল্পী যে অত্যুৎকৃষ্ট শিল্পরচনা করেছে তার নক্ষির ভূরি ভূরি আছে সারা পৃথিবীর শিল্প-ইতিহাস জড়ে। শিল্পীরাও অনেকে স্বীকার করেছেন অসম্থ মনের সৃষ্টি সম্ভাবনাকে। এমন কথাও অনেকে বলেছেন যে উৎকৃষ্ট শিল্পসৃষ্টি অসুস্থ অবস্থায়ও সম্ভব হয়। কেন না তাঁদের মতে সৃষ্টি হ'ল Passive activity বা উদাসীন কর্ম। শুক্তির ভিতর মুক্তা যেমন জন্ম নেয় ঠিক তেমনি করেই শিল্প জন্ম নেয় শিল্পী মনে। সচেতন প্রয়াদে শিল্প সৃষ্টি হয় না। তাই ত' অসুস্থু মনের অবচ্রেতনকৈ অনেকে শিল্পেব জন্মজঠর ব'লে অভিহিত করেছেন। প্রখ্যাত কবি হাউসম্যানের কথা উদ্ধৃত করে দিচ্ছি :ঃ

"In short I think that the production of poetry, in its first stage, is less an active than a passive and involuntary process, and if I were obliged, not to define poetry, but to name the class of things to which it belongs, I shall call it a secretion; whether a natural secretion like turpentine in the Fir or a morbid secretion, like the pearl in the oyster. I think that my own case, though I may not deal with the material so cleverly as the oyster does, is the latter; because I have seldom written poetry unless I was rather out of health and the experience though pleasurable was generally agitating and

১। শ্রীপ্রভাত মুখোপাধাায় কৃত রবীন্দ্র জীবনী প্রথম শণ্ড; পৃঃ ৪৮৮ দ্রস্টব্য।

২। A.F. Houseman লিখিত The name and Nature of Poetry প্রায়েন ৪৮-৪৯পুর দ্রষ্টবা।

exhausting." হাউসম্যানের স্বীকারোক্তি অনেক খ্যাতনামা শিল্পীর আপাতবিরুদ্ধ শিল্পকর্মের বা শিল্পদর্শনের সৃষ্ঠ ব্যাখ্যা করতে পারবে বলে আমরা মনে করি। যখন জাগ্রত ব্যক্তির চেতনা দর্বল হ'য়ে পড়ে তখন সীমাহীন অবচেতন মন থেকে বিচিত্র রূপ, বিচিত্র ভাব উঠে এসে আত্মপ্রকাশ করে শিল্পকর্মের মধ্য দিয়ে। তার রং যেমন বিচিত্র, তার ভাবও তেমনি বহুরূপী। সে রঙের, সে ভাবের হয়ত কোন মিলই খুঁজে পাই না আমরা সুস্থ চেতন মনের শিল্প কার্যে। অসম্ভ রবীন্দ্রনাথ তাঁর অসম্ভ মনের অনভতিকে রূপ দিলেন, তাঁর তৎকালীন ধারণাকে ফটিয়ে তুললেন অমলের চঁরিত্রের মধ্যে। সে ধারণা তার সমগ্র মনন সাধনার বিরোধী হয়েও সতা। সুস্থ শিল্পীর শিল্পকর্ম যেমন জীবনের দ্যুতিতে প্রাণবন্ত ঠিক তেমনি অসুস্থ শিল্পীর ভ্রান্তি ও অবসাদ এক অনৈসূর্গিক রূপচ্ছটায় তাঁর শিল্পকর্মকে সুষমামণ্ডিত করে। উভয়েই সত্য, উভয়েই সুন্দর। গ্যেটের প্রাণপ্রাচুর্য মহৎ শিল্প সৃষ্টি করেছে আবার হাউসম্যানের অসুস্থমনের শিল্পকর্মও রসিকজনকে আনন্দ দিয়েছে। রবীন্দ্রনাথের জীবনে ও মননেও এই প্রাণ-প্রাচর্য ও প্রাচুর্যের অভাব উভয়েই যে মহৎ শিল্প সৃষ্টি করেছে তার প্রমাণ রয়েছে। 'ডাকঘর' অসুস্থ কবি-মনের সৃষ্টি, আর হাজার হাজার অত্যাৎকষ্ট লেখা রয়েছে কবির যেগুলি তাঁর পরিপর্ণ প্রাণশক্তির প্রসাদে সমজ্জ্ব। ডাকঘর নাটকে অমল চরিত্র হ'ল কবির জীবন-দর্শন থেকে চাত, শুষ্ট। সে শুষ্টতার গভীর অর্থ আছে। সে অর্থ নন্দনতন্ত্তের এক জটিল সমস্যার সমাধান ন করেছে। গোটে কল্পিত নন্দনতাত্ত্বিক ধারণার বিকল্প মতবাদ প্রচ্ছন্ন রয়েছে ডাকঘর নাটকের পশ্চাদপটে ৷

# নাট্যকার বেট্রোলড় ব্রেশটের নন্দনতত্ত্ব

বেট্রোলড ব্রেশট বিংশ শতাব্দীর দ্বিতীয় পাদে নাট্যজগতের ইঙ্গিতময় সম্ভাবনাপূর্ণ উজ্জ্বল জ্যোতিষ্ক বলে স্বীকৃত হয়েছেন: নাট্যের কলাকৌশলে কুশলী হয়েছেন ব্রেশট, নাট্যরসের স্বরূপটুকু বোঝার চেষ্টা করেছেন একান্তভাবে ; দামাজিক জীবনকে তার নগ্ন প্রতিরূপে রূপায়িত করার এক ধরনের নাট্যসাধনা নাট্যকার ব্রেশট লক্ষ্য করেছিলেন ; তিনি এই ধরনের স্থুল স্বাভাবিকতাবাদের বিরোধী ছিলেন। আবার বৈজ্ঞানিক যুগের রঙ্গমঞ্চে তিনি আরো এক ধরনের প্রবণতা লক্ষ্য করেছিলেন : সে প্রবণতা হ'ল শিল্পানন্দের উৎসকে বিদ্যালয়ের হরিণবাড়ীর চার-দেওয়ালের মধ্যে বেঁধে দেবার চেষ্টা : যা ছিল আনন্দ বিতরণ কেন্দ্র তাকে এক শ্রেণীর শিল্প-বিজ্ঞানীবা করতে চাইলেন গণসংযোগের মাধ্যম বা উপায়। অবশ্য ব্রেশট লক্ষ্য করেছিলেন যে, মহাবিজ্ঞানী আইনস্টাইনের মতে বৈজ্ঞানিক গবেষণার বিস্ময়কর অগ্রগতির মূলে যে বিজ্ঞানীর সৌন্দর্যবোধটুকু রয়েছে, সেই তত্ত্বকে পরমাণু পদার্থবিদ ওপেন-হাইমাব বৈজ্ঞানিক গবেষণা পদ্ধতির মধ্যে প্রতিষ্ঠিত দেখেছিলেন। বিজ্ঞান মানুষের সঙ্গে তার চারপাশের জগতের যে সঙ্গতি ঘটিয়েছে তার মধ্যেই ওপেন-হাইমার বিজ্ঞানীর সৌন্দর্যদর্শনের মূল সূত্রটি আবিদ্ধার করেছেন। ব্রেশট কিন্তু জাগতিক বা বৈজ্ঞানিক জগতের সঙ্গে মানুষের সঙ্গতি বা সমন্ত্র সাধনের মধ্যে সৌন্দর্যের মূল সূত্রটি খুঁজে পান নি। তিনি বলেন, রসেব ক্ষেত্রটুকুই হ'ল সুন্দরের লীলাক্ষেত্র। যেখানে আনন্দ নেই, সে জগৎ থেকে সুন্দর নির্বাসিত: নিরানন্দ জগতে সুন্দব অন্তেবাসী।

ব্রেশটের মতে নাট্যশালা বা রঙ্গমঞ্চই হ'ল সুন্দরের পীঠভূমি। রঙ্গমঞ্চ শ্রোতাকে ও দর্শককে আনন্দ দেবে। নাট্যকার নাট্যকের উপস্থাপিত ঘটনাগুলি হয় জীবন থেকে নেবেন না হলে সেগুলি তিনি কল্পনা করবেন! অবশ্য ব্রেশট বলেছেন যে, মানুষের সঙ্গে মানুষের সম্পর্কটুকু ছাড়াও মানুষের সঙ্গে দেবতার যে সম্পর্কটুকু সম্ভাব্য তাও নাটকের উপজীব্য হতে পারে। রক্ষমঞ্চের উপর নাট্যকার যাই উপস্থিত করুক না কেন, মূল উদ্দেশ্য কিন্তু আনন্দ দান করা. ওই আনন্দ পরিবেশনাব মধ্যে নাটক ও নাট্যকারের মর্যাদাটুকু পরিচ্ছন্ন থাকে। ব্রেশট বললেন, নাট্যকার যেন এই আনন্দটুকু দেবার ভান করে নীতিকথা না বলেন। নীতিকথা পরিবেশন কবে আনন্দ দেওয়া অতান্ত দুরূহ কাজ। ব্যবহারিক প্রয়োজনটাকে দর্বোচ্চ মূল্য দিয়ে প্লাতো এবং আরিস্ততল এরা দুজনে তাঁদের নন্দনতত্ত্বের কাঠামোটাকে দুর্বল করে ফেলেছিলেন। ব্রেশট তা থেকে শিক্ষা নিলেন। তিনি বললেন, নাটকের জগতে নীতিকথার প্রয়োজনটা এহ বাহ্য। সেখানে আমাদের মূল লক্ষণীয় বিষয়ই হল নাটক আমাদের আনন্দ দিতে পেরেছে কিনা? নাটাবস্তু অনুধাবনের মূল সূত্র হল আনন্দ, তা সে নাটকের উপজীব্য জাগতিক অথবা পরা-জাগতিক যাই হোক না কেন, যদি তা দর্শককে আনন্দ দিল তবে বুঝতে হবে যে নাটক রসোভীর্ণ হয়েছে: অবশ্য ব্রেশট আরিস্ততলীয় নন্দনতত্ত্বে ব্যাখ্যাত 'ক্যাথাবসিস' তত্ত্বকে যে ভাবে গ্রহণ করেছে৷ আমরা হয়ত তাকে ঠিক সেই ভাবে গ্রহণ করতে পারছি না। ক্যাথাবসিস তত্ত্ব ঠিক আনন্দতত্ত্বের অনুষষ্ঠী নয। ব্রেশট বলেছেন, তারা হল অনুষঙ্গী: আমরা বলবো, ক্যাথারসিস তত্ত্ব ও প্রয়োজনবাদ পরস্পরের সহযোগী। নাটকে যে রস পরিবেশিত হয়, তা থেকে আমরা যে আনন্দ পাই সে আনন্দের মধ্যে উচ্চনীচের স্তর ভেদ নেই। অবশ্য ব্রেশটি স্বীকার করেছেন যে নাট্যরসের মধ্যে বা নাট্যানন্দের মধ্যে উচ্চনীচের ভেদ না থাকলেও আমরা জটিল নাটক থেকে বেশী আনন্দ পাই, যে নাটকে নাট্যবস্তুর সহজ্ঞ এবং সরল তার উপস্থাপনায় আমরা যে আনন্দ পাই, স্বাদে বর্ণে গজে জটিল নাট্যবস্তুর দেওয়া আনন্দের চেয়ে তা অনেক তরল এবং ফিকে; এই জটিল নাট্যবস্তু থেকে পাওয়া যে আনন্দ তার ব্যাখ্যা করতে গিয়ে ব্রেশট উপমার আশ্রুয় নিয়েছেন। প্রেমিক-প্রেমিকা যেমন প্রেমলীলার চরম পরিণতি এবং পরম সার্থকতা পেয়ে থাকেন যৌন আনন্দে ঠিক তেমনিধারা মহৎ নাটকের অর্থাৎ জটিল নাটকের পরিণতি হল নাট্যানন্দে। তাহলে ব্রেশট ইঙ্গিত করলেন যে, জটিল নাটকই হল মহৎ নাটক, কেননা এই জটিল নাটকের আবেদন দর্শকদের কাছে অনেক বেশী সরস ও ঐশ্বর্যবান, এই নাটকের আবেদনে অর্ত্রবিরোধ থাকলেও এতে বেশী ফল পাওয়া যায়, অর্থাৎ বেশী মাত্রায় আনন্দ হল এই ধরনের নাটকের ফলগ্রত।

নাটকের উপজীব্য হ'ল জীবন ও জগং। জীবনধারা সহস্রখাতে নিরবচ্ছিত্র ধারায় বয়ে চলেছে। সে ধারা শুধু পরস্পরের থেকে বহিরঙ্গে ব্যাপ্তিতে বা গতিশীলতায় পৃথক নয়, তাদের মধ্যে স্বরূপগত প্রভেদও রয়েছে। সেই স্বারূপ্যের বিভিন্নতাটুকু নাট্যবস্তুর উপজীব্য হবে একথা ব্রেশট বললেন। দর্শককে আনন্দ দেবার প্রয়োজনে নাট্যবস্তুর রকমফের করতে হবে। ব্রেশট ঐতিহাসিকতার নজীর তুললেন। গ্রীস দেশে শ্রোতা আনন্দ পেয়েছে অমোঘ দেববিধির সীমাহীন প্রয়োজনটুকু দেখে। ফরাসীদর্শন সংহত প্রত্যাশায় নাটকে দেখতে চেয়েছিল যে, সবাই নিজ নিজ কর্তব্য করছেন। একটু পেলেই ফরাসী দর্শক খুশী। এলিজাবেথীয় যুগের ইংরেজ দর্শক সে যুগের নাগরিকদের সদাজাগ্রত ব্যক্তি-স্বাতন্ত্রাটুকুকে নাটকীয় চরিত্রে প্রতিফলিত দেখতে চেয়েছিলেন। যুগে যুগে দেশে দেশে শ্রোতা ও দর্শক নাটক দেখতে গিয়েছেন বিভিন্ন প্রত্যাশা নিয়ে, এ তত্ত্বকে স্বীকার করে নিয়েও ব্রেশট বললেন.— রঙ্গমঞ্চে উপস্থাপিত নাট্যবস্তুকে জীবনের প্রতিচ্ছবি না হলেও চলবে।

নাটকের উপজীবা যদি জীবনের প্রতিছবি না হয় তবে তার স্বরূপটো কি হবে, সে প্রশ্ন স্বাভাবিক ভাবে উঠবে। ব্রেশট বললেন, জীবনে যেমনটি ঘটেছে তাকে ঠিক সেইভাবে নাটকে রূপায়িত করার প্রয়োজন নেই। ব্যবহারিক জীবনের সঙ্গে গরিমিলটুকু নাট্যবস্তুর গুণে অবক্ষয় ঘটায় না। যা অসম্ভব তাও নাটকের বিষয়বস্তু হতে পারে। এই জীবনের সঙ্গে অসঙ্গতি ও অসম্ভাব্যতা এরা যখন নাটকের উপজীব্য হবে তখন তাদের মধ্যে একটা ছেনহীন ছন্দ অনুসৃত্তি করে দিতে হবে। এটি নাট্যকারের গুরুদায়িত্ব। নাট্যকারকে কাব্যপ্রকরণ ও নাট্যপ্রকরণের সুক্ষ্মাতিসৃক্ষ্ম প্রয়োগ ক'রে নাটকের গ্রন্ধটিকে গতিশীল করে তুলতে হবে। নাটকের মুখ্য চরিত্রের হানয়াবেগ প্রথাহ দর্শককে ভাসিয়ে নিয়ে যাবে। তা যখন যায় তখন নাটকের আখ্যানভাগের অসঙ্গতি আমাদের চোখে পড়ে না। সোফোক্লিস, রাচিন অথবা সেক্ষপীয়র কারোর নাটকই এই নাট্যভত্ত্বের ব্যতিক্রম নয়। ব্রেশট সেই সভ্যটুকুর ওপর জ্বোর দিয়ে বললেন, (তিনি ইতিহাস থেকে নজীবের পর নজীর উদ্বৃত করে বললেন) নাট্যের বিষয়বস্তুর "অসম্ভাব্যতা ও অবান্তবতা" সত্ত্বেও এই সব নাটক আমাদের আনন্দ দিয়েছে। আজও গৌড়জন সেই সব নাটক থেকে আনান্দে সুধাপান করছেন। তবে ব্রেশটের মতে পুরাতন নাটক

থেকে, নাট্যের ঘাত-প্রতিঘাতপূর্ণ আখ্যানভাগ থেকে আমরা যথার্থ নাট্যরসটুকু উপলব্ধি করতে পারি না। "ভাষার সৌন্দর্য" নাটকের বিষয়বস্তুর নিয়মিত সৌকর্য অথবা 'কুশীলবের বাচনকৌশল', এরা আমাদের মোহিত করে। ব্রেশ্ট এদের নাম দিয়েছেন *ইনসিডেন্টালস্ অফ* দি ওল্ড ওয়ার্কস। তাঁর মতে এই সব কৌশল অবলম্বন করে নাটকের আখ্যানভাগের দুর্বলতাটুকু নাট্যকার ঢেকে রাখেন। আরিস্তলীয় সূত্র— আখ্যানভাগেই হ'ল নাটকের প্রাণ— এ সম্বন্ধে বোধ হয় ব্রেশট উদাসীন। ব্রেশট বললেন, পুরানো নাটককে তার সেই পুরানো পরিপ্রেক্ষিতে বুঝতে হবে। সহমর্মিতাবোধ' তত্ত্ব দিয়ে ঐ যুগের নাটককে বোঝা যাবে না, কেননা তাঁর মতে এই তত্ত্ব হল বয়সে নবীন ; এ দিয়ে প্রাচীন নাট্যাবলীর রস গ্রহণে বাধা আছে। ব্রেশটের এই মতটি বোধহয় প্রাচীন নাট্যতত্ত্ব ও নন্দনতত্ত্বে আলোচিত তত্ত্বাবলীর দ্বারা বার্ধিত। এদেশে অভিনবগুপ্ত বিরচিত 'অভিনব ভারতী' শীর্ষক ভরতমূনির নাট্য শাস্ত্রের টীকা থেকে প্রতিভান শব্দটির ব্যাখ্যা অনুধাবন করলেই আমাদের বক্তব্য সুপরিস্ফুট হয়ে উঠবে। সাধারণ ভাবে জ্ঞানতত্ত্বের আলোচনায় ভারতীয় দর্শনে তার চিত্তবৃত্তি যে 'ঘটাকার' বা 'পটাকার' প্রাপ্ত হয়, একথা সহজ স্বীকৃতির মর্যাদা লাভ করেছে। সূতরাং সহমর্মিতাবোধ আমাদের দেশের জ্ঞানতত্ত্বে একটি সুপরিচিত ধারণা। শিল্পতত্ত্বে এর স্বীকৃতি পেয়েছি নাট্যশাস্ত্রের টীকা গ্রন্থ অভিনবভারতীতে। এই গ্রন্থে "প্রতিভান" শব্দটি বিশেষ অর্থে ব্যবহৃত হয়েছে। এই শব্দটির ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে বলা হয়েছে প্রতিভা হল কবির শক্তি, প্রতিভান সহদয়ের। রাজশেখর প্রতিভার দৃটি ভাগ করেছেন। প্রথমটি কারয়িত্রী— যে শক্তি কবির কাব্য রচনায় সহায়ক (কর্বেরূপ কুর্বাসা কারয়িত্রী)। দ্বিতীয়টি ভাবয়িত্রী— যে শক্তি ভাবুকের ভাবনায় সহায়ক, যা কবির চেষ্টা অধ্যবসায় ও অভিপ্রায়ের সঙ্গে একাত্মতা ঘটায় (ভাবকস্যোপ কুর্বাসা ভাবয়িত্রী) সা হি কবেঃ শ্রম অভিপ্রায়ং চ ভাবয়তি'। প্রতিভান বলতে ভাবকত্বশক্তি বা ভাবয়িত্রী প্রতিভাকেই বোঝায়। অতএব একথা স্পষ্ট হয়ে উঠেছে যে, সহমর্মিতা বোধের ধারণা মোটেই আধুনিককালের নয়। অভিনব গুপ্ত যখন ভরতমুনি বিরচিত নাট্যশাস্ত্রকথিত নাট্যতত্ত্বের ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে বলেছেন যে, নাট্যে প্রযুক্ত গাঁতবাদ্য-মঞ্চ-নটী প্রভৃতির জন্যই দর্শকের মনের পরিমিতি বা সঙ্কীর্ণতা দূরীভূত হয় এবং তার মন একান্ডভাবে নাটোর বিষয়মুখী হয়। তখন कि প্রকারান্তরে এই সহমর্মিতাব কথা বলা হল না?

এতদ্যতীত রসের আলোচনা প্রসঙ্গে মন্দাট, বিশ্বনাথ ও জগন্নাথ বললেন যে ভক্তের প্রেম যখন তার ইন্টদেবতার উদ্দেশ্যে প্রধাবিত হয়, তখন তাকে 'ভাব' আখ্যা দেওয়া হয় এবং এই 'ভাব' (ভক্তি), বিভাব, অনুভাব ও ব্যভিচারী ভাবের সংযোগে প্রকট হয়। অবশ্য এরা একে 'রস' আখ্যা দেন নি। কিন্তু বৈষ্ণব রসবাদীরা এই ভক্তিকে শ্রেষ্ঠ রস বলেছেন। সে যাই হোক, এ তত্ত্বটি সুপ্রকট হয়ে উঠছে যে সহমর্মিতাতত্ত্ব প্রাচীন ভারতীয় নাট্যতত্ত্বে এবং কাব্যতত্ত্বে একেবারে অপরিজ্ঞাত ছিল না। তাই ব্রেশটের উপরোক্ত মন্তবাটি খুব সমীচীন হয় নি বলেই মনে হয়।

(पूँडे)

নাটোর মুখা উদ্দেশ্য হ'ল আনন্দ দান। আনন্দ দেওয়া ছাড়া, নাটকের যে অন্য কোন উদ্দেশ্য নেই একথা ছার্থহীন ভাষায় বললেন ব্রেশট। দশক কখন আনন্দ পান নাটক দেখে, এ প্রশ্ন স্বভাবতই ওঠে। ব্রেশট বললেন, জীবনের হুবহু নকল করতে পারলেই মঞ্চে উপস্থাপিত। নাট্যবস্তু দর্শককে যে আনন্দ দিতে পারবে, এ কথাটা কিন্তু সত্য নয়। জীবনে যেমনটি ঘটেছিল, তা থেকে বহু বিচ্যুতি বহু ব্যতিক্রমও কিন্তু নাটকে সার্থকভাবে রূপায়িত হতে পারে। এর ফলে কিন্তু রসাভাস ঘটবে না কোথাও। প্রাকৃতিক ঘটনা পরস্পরায় যাকে আমরা 'সম্ভাব্যতা' বলি, তাও কিন্তু নাট্যের বিষয়বস্তুর মধ্যে অনুপস্থিত থাকতে পারে। আর এই 'অনুপস্থিতি টুকুও কোথাও কিন্তু নাটকে রসের হানি ঘটায় না। ব্রেশটের মতে, নাটকের আখ্যানভাগে 'দুর্নিবার গতিবেগের মায়া' এসে লাগলে তবেই নাটক সহদয় সামাজিকের চোখে সার্থক হয়ে উঠবে। আর এটি সংসাধন করতে কাব্য এবং নাট্যের সর্ববিধ প্রাসঙ্গিক প্রকরণকে কাজে লাগাতে হবে। ব্রেশট আরিস্ততলকে অনুসরণ করে বললেন, নাট্যের উপজীব্য হ'ল নাটকের কাহিনী। রঙ্গমঞ্চে মানুষের সঙ্গে মানুষের পারস্পরিক সম্বন্ধটুকু যদি সঠিকভাবে যথাযোগ্য পরিপ্রেক্ষিতে উপস্থাপিত করা না হয় তাহলে আমাদের রসোপলব্ধির পথে বাধা ঘটে। विद्धान रायन আমাদের সুখস্বাচ্ছন্য বিধান করে, শিল্পকলা, নাট্যকলা আমাদের তেমনি চিত্ত বিনোদন করে, আনন্দের বিবর্ধন ঘটায়। ব্রেশট বলেছেন, সমকালীন সামাজিক জীবনকে রঙ্গমঞ্চে আমরা যদি উপস্থাপিত না করতে পারি তাহলে তা তৎকালীন দর্শকদের কাছে গ্রাহ্য হবে না। তবে সমকালীন সমাজের প্রতিফলন নাটকে ঘটাতে পারলে, তবেই নাটক গণসংযোগ ও জনশিক্ষার বাহন হয়ে উঠবে। সমকালীন সমস্যার সমাধান থাকবে মঞ্চে উপস্থাপিত নাটকে। সমকালীন সুধী ও জ্ঞানীদের প্রজ্ঞা, যৌবনের অপ্রতিরোধ্য ক্রোধ, হতভাগ্যদের জন্য গভীর মমত্ববোধ, এক কথায় এক ধরনের সর্বজনগ্রাহ্য মানবিকতা নাটকে প্রতিফলিত হবে। যুগের কল্যাণবোধ, তার শুভবুদ্ধির ছায়। নীতিজ্ঞানের প্রভাব, এ সবই এসে পড়বে নাটকে। যা কিছু আসুক না কেন, নাটকের উপজীব্য, যাই হোক না কেন. নাট্যকারের দায়িত্ব হ'ল তাকে যথাযোগ্যভাবে উপস্থাপিত করা ; এই যথাযোগ্যতার ব্যাখ্যা করতে গিয়ে ব্রেশট 'ফোর্স ফুলি' এবং 'গ্রাণ্ড স্কেল', এই দুটি কথাব ব্যবহার করলেন অর্থাৎ নাটকের উপর্জীব্য কাহিনীকে এক ধরনের প্রাণমণ্ডিত করতে হবে, যার ফলে ঘটনা তার সাময়িক তৃচ্ছতাকে অতিক্রম করে বৃহতের সঙ্গে, মহতের সঙ্গে যুক্ত হতে পারে। আমরা বলতে পারি, সাময়িককে সার্বিক আবেদনে মণ্ডিত করাই নাট্যকারের কাজ। এটুকু ঘটাতে পারলেই অতি পরিচিত ঘটনাও অজানার রহস্যে মণ্ডিত হয়ে উঠবে। পবিচিত ঘটনাকে দেখেও তার বিন্ময়ের ঘোর কাটবে না। আমাদের চারপাশের পরিচিত জগৎটা বৈচিত্র্যময় হয়ে উঠবে দর্শকের চোখে। নাট্যকার এটি ঘটাবেন নাটকের আঙ্গিক বা প্রকরণের যথাযোগ্য ব্যবহার ক'রে। ব্রেশট এই নব্য সামাজিক বৈজ্ঞানিক প্রকরণের নাম দিলেন দ্বান্থিক 'জড়বাদ'। সমাজ যে বিধি মেনে এগিয়ে চলে সেই বিধিগুলিকে যথাযোগ্য রূপে ধরতে পারলে আমরা সমাজ বিবর্তনের ছন্দটুকুকে ঠিক মত ধরতে পারব এবং সমাজের অগ্রগতির পথে যে সব অসংলগ্নতা রয়েছে তাদের আমরা বুঝতে পারব। ''দ্বান্দ্বিক জড়বাদ" বলল, যার পরিবর্তন আছে তাই-ই অক্তিত্ববান। পরিবর্তন অস্তিত্বের সূচনা করে, অর্থাৎ 'ক' যখন 'খ' এ পরিবর্তিত হয় তখনই কেবল আমরা 'ক'-এর অস্তিত্ব সম্বন্ধে সচেতন হয়ে উঠি। এই সামাজ্রিক পরিবর্তনকে আবার আমরা বুঝতে পারি নাটকের পাত্রপাত্রীদের অনুভৃতি, মনোবৃত্তি এবং মত প্রকাশের বাারোমিটারে। মানুষের সমাজ জীবনকে বুঝতে হলে, মানুষের এই বোধের এবং বুদ্ধির

জগৎটাকে ব্ঝতে হবে। সে বোঝার পথে কিন্তু সহমর্মিতাবোধ নয়; ব্রেশটের মূল বক্তব্য আমাদের মনে হয় "এমপ্যাথি" তত্ত্বের বিরোধী। "There is a great deal to man, we say, so a great deal can be made out of him. He does not have to say the way he is now, nor does he to be seen only as he is now, but also as he might become. We must start with him. We must start on him. This means, however, that I must not simply set myself in his place, but must set myself facing him, to represent us all. That is why the theater must make what it shows seems strange."

ব্রেশটের উপরি-উক্ত বক্তবা থেকে এক ধরনের বিরোধের ধারণা উপ্ত হচছে। নাটক এবং দর্শকের মধ্যে এমন এক ধরনের 'বিরোধ' এক ধরনের অপরিচয় গড়ে তুলতে হবে, যার ফলে অতি পরিচিত ঘটনাও, পরিচিত চরিত্রও অপরিচয়ের বিস্ময়ে মণ্ডিত হয়ে ওঠে। এটি হ'ল নন্দনতাত্ত্বিক দর্শনভঙ্গির ফলক্রতি। ব্রেশট পরিষ্কারভাবে বললেন, অভিনেতা যেমন অভিনীত চারত্রের সঙ্গে একাত্ম হবেন না তেমনি দর্শকও এই অভিনীত চরিত্রের সঙ্গে একাত্ম হবেন না। একাত্ম হওয়া তো দ্রের কথা সহানুভৃতি থাকাও শিল্পবোধের পরিপত্নী। 'বেঁগস' হাস্যরসের ব্যাখ্যা করতে গিয়ে বললেন, সহানুভৃতি হাস্যরসের 'পরিপত্নী'। বেঁগসকে অনুসরণ করে ব্রেশট, বললেন যে শিল্পানন্দের মধ্যে যে অপরিচয় ও বিস্ময়ের ঘোরটুকু জ্বেণে থাকে তার অকাল মৃত্যু ঘটবে যদি আমরা অভিনীত চরিত্রের সঙ্গে একাত্ম হয়ে উঠি অথবা তার প্রতি সহানুভৃতিশীল হয়ে উঠি: সুতরাং বলা যেতে পারে যে ব্রেশট হলেন এক অর্থে সহমর্মিতা বিরোধী।

প্রকৃতি যেমন পরিবর্তিত হচ্ছে আমাদের চারপাশের জগৎটারও যেমন নিরম্ভর পরিবর্তন ঘটছে তেমনি সমাজও নিত্য পরিবর্তনশীল। এই পরিবর্তনের মধ্যেই আনন্দের উৎসটক নিহিত আছে। নতনের, অভিনবের আবির্ভাবকে প্রত্যক্ষ করি, আমাদের মনে বিশায় জাগে আর এই বিসায় হ'ল শিল্পানন্দের সৃতিকাগৃহ। অতএব মঞ্চে উপস্থাপিত চরিত্র যদি ক্ষণে ক্ষণে না বদলায় তা হলে নাটকের একঘেয়েমির মধ্যে শিল্পানন্দ হারিয়ে যাবে : তাই ব্রেশট বললেন. প্রায়ই দেখা যায় মঞ্চে উপস্থাপিত চরিত্রগুলি একে অপরের উপর নির্ভর ক'রে, পরস্পরের কাছ থেকে শিক্ষা নিয়ে পরস্পরের দ্বারা প্রভাবিত হয়ে আপন আপন চরিত্রের ক্রমবর্ধমানতাকে অবাহিত রাখে। নাটকে প্রায়শই একটি চরিত্র প্রধান হয়ে ওঠে এবং অন্যান্য চরিত্র অপ্রধান ভূমিকায় সেই প্রধান চরিত্রটিকে মুখ্য ভূমিকায় উদ্ভাসিত হতে সহায়তা করে মাত্র। ব্রেশট এর বিরোধিতা করেছেন। বিভিন্ন চরিত্রের মধ্যে এই পারস্পরিক সম্পর্ককে ব্রেশট 'গেস্ট্স' এই আখায় অভিহিত করলেন। অভিনেতাকে এই গেসটুসকে বৃঝতে হলে প্রথমেই নাটকের আখ্যানভাগের অন্তরে প্রবেশ করতে হবে। গল্পটিকে পরিচয়ের গণ্ডি অভিক্রম করে অপরিচয়ের সীমানায় পৌছিয়ে দিতে হবে বিচিত্র মঞ্চ আঙ্গিকের মাধ্যমে। এই মঞ্চ আঙ্গিকের মাধ্যমেই অভিনেতা এবং দর্শকের মনের মধ্যে যথাযোগ্য নন্দনতাত্ত্বিক (বৈরাগ্য) বা Aesthetic detachment-এর আবির্ভাব ঘটবে। এই পথেই আমাদের শিল্পানন্দের উপভোগ সম্পূর্ণ হবে।

# চতুর্থ স্তবক

আচার্য ব্রজেন্দ্রনাথের নন্দনতত্ত্ব স্বামী বিবেকানন্দের শিল্পচিন্তা শিল্পী শরৎচন্দ্র ঃ নন্দনতাত্ত্বিকের দৃষ্টিতে শিল্পী যামিনী রায়ের চিত্রকলা

# চতুৰ্থ স্তবক

## আচার্য ব্রজেন্দ্রনাথের নন্দ্রনতত্ত

আচার্য ব্রজেন্দ্রনাথ শীল রবীন্দ্রনাথের সমকালীন। উনবিংশ শতাব্দীর শেষ পাদ থেকে বিংশ শতাব্দীর দ্বিতীয় দশক পর্যন্ত ব্রজেন্দ্রনাথের মণীষা বাংলা তথা ভারত সংশ্কৃতিকে উজ্জ্বল করে রেখেছিল। আচার্য ব্রজেন্দ্রনাথের উদ্দেশে রবীন্দ্রনাথ যে শ্রদ্ধাঞ্জলি প্রদান করেছিলেন, তা মুখ্যত দার্শনিক ব্রজেন্দ্রনাথের উদ্দেশ্যে এবং কবি ব্রজেন্দ্রনাথের উদ্দেশ্যে উচ্চারিত হয়েছিল। ইংরেজী ভাষায় অনুদিত হ'য়ে মহাকবির এই দার্শনিক বন্দ্রনা দেশে-বিদেশে বহুখ্যাত হ'য়েছিল ঃ

"Pilgrim the highest peaks of knowledge, hard to climb you have scaled.

These or imagination's canvas in diverse paints and colours Is painted the invitation of Eternal beauty; The radiance white from there, garland of glory that is The Goddess of wisdom's caressing hand, plays round

your noble brow.

ব্রজেন্দ্রনাথ ছিলেন একাধারে কবি ও দার্শনিক। কবি ক্রান্তদর্শী, তাই ব্রজেন্দ্রনাথের মধ্যে আমরা পাই সম্যক দর্শনের জন্য সাধনা। একে ব্রজেন্দ্রনাথ "Synoptic view of things" আখ্যা দিয়েছেন। তার প্রখ্যাত দীর্ঘপদী কাব্য Quest Eternal, যে জগতের সন্ধান দিয়েছে, সেই জগতও দার্শনিক ব্রজেন্দ্রনাথের এই "Synoptic view of things"-এর সাক্ষ্য বহন করছে।

সমালোচক ব্রজেন্দ্রনাথ বললেন যে, কাব্যের বিচার হ'বে মানুষের ব্যক্তি-স্বাতস্ক্রামণ্ডিত জীবনদর্শন পরিকল্পনার কটি পাথরে। বিশ্বসংসারকে দেখার একান্ত রূপে ব্যক্তি আপ্রিত যে দৃষ্টিভঙ্গী, সেই দৃষ্টিকোণ থেকেই কাব্যের বিচার করতে হবে। শিল্পণ্ডণ নির্ণয়ের এই যে মানদণ্ড, এই মানদণ্ডই হ'ল জীবন সমালোচনার মাপকাঠি; একে ব্রজেন্দ্রনাথ বলেছেন, "criticism of life"। এই জীবন হ'ল সমগ্র জীবন, উপনিষদের ভূমা-আশ্রিত মহাজীবন। এই পূর্ণ সমগ্রতার ধারণা ব্রজেন্দ্রনাথকে একদিকে যেমন শিল্প-সাধনায় উৎসাহিত করেছে, তাঁকে 'Quest Eternal'-এর সার্থক কবি করেছে, তেমনি তাঁর শিল্প সমালোচনায়ও তাঁকে অনুপ্রাণিত করেছে। এই ভূমা-ধারণার মধ্যে আরিস্তভলীয় প্রারম্ভ-মধ্য-সমাপ্তি তল্পকে তিনি স্থান দিয়েছিলেন। এই সমগ্রতাটুকুই হ'ল অনন্য ব্যক্তিত্ব আশ্রিত মানুষের জীবন পরিকল্পনা বা 'Individual scheme of life'.

এই প্রসঙ্গে ব্রজেন্দ্রনাথ বলেছিলেন ঃ এই বিষয়ে আমরা নিঃসন্দেহ যে, নান্দনিক এবং নৈতিক সকল প্রকার নৈতিক নির্মিতি কর্মে মানুষের আবেগ এবং অনুভৃতি নিত্য ক্রিয়াশীল হয়ে থাকে : এই অনুভৃতি এবং আবেগ ছাড়াও মানুষের ভাব, ভাবনা কল্পনা ও সহজ সংস্কার

সমানভাবে কাজ করে। কিন্তু শিল্প বিচারের মানদণ্ডে এদের প্রবেশ নেই। অনুভূতি ও কল্পনা— এরা কেউই শিল্প সমালোচনার ক্ষেত্রে আমাদের সহায় হয়ে উঠে না ঃ 'No doubt all emotions are proper plastic stuff for constructions in aesthetics as well as ethics, but as building material, experience in all its forms is intrinsically valuable ideation, imagination, instinct, than emotion. But none of these enter into the norm. What does enter into the norm and test of poetry is not emotional exaltation, imaginative transfiguration or disinterested criticism but in and through them all the recreation of personality with an individual scheme of life; an individual out-look on the universe'.

সমালোচক ব্রজেন্দ্রনাথ শিল্প সমালোচনার পরিপ্রেক্ষিতে মানবের অননা রাক্তি স্বাতয়োর কথা বললেন। এই অননা বাক্তি স্বাতন্ত্রা সকল শিব্বেবই উপজীবা। এই স্বতন্ত্র বাক্তিত্বের চাপ একদিকে যেমন শিল্পকর্মের উপর প্রতিফলিত হয় ঠিক তেমনি আবার তা পড়ে সার্থক শিল্প সমালোচনার উপরও। মানুষের অনন্য স্বাতস্ক্রোর প্রতি একটা জন্মগত মোহ আছে. এই মোহটক মানষের বাক্তিত্বকে বিচিত্র বর্ণে বর্ণময় করে তোলে। মানব ব্যক্তিত্বের এই বহু বিচিত্রতা শিল্প কর্মে প্রতিফলিত হয়ে শিল্পকেও বহু বিচিত্র করে তোলে। এই বহু বৈচিত্রাই হ'ল একদিকে শিল্পীর চরিত্রের স্বরূপ লক্ষণ, তেমনি আবার তা শিল্পসৃষ্টি বা শিল্পকর্মেরও লক্ষ্মণস্বরূপ, অনন্য ব্যক্তিত্মন্তিত শিল্পী 'নির্মাণ করে'। এই নির্মিতি শক্তিই হ'ল শিল্পীর প্রতিভাঃ একে সমালোচক বলেছেন, 'অপূর্ব বস্তু নির্মাণ ক্ষমা প্রজ্ঞা'। এই অপূর্বতা না থাকলে শিল্প, শিল্প পদবাচ্য হয়না। তাই বছক্রতে, বছখ্যাত মহাভারতকারপরিকল্পিত কর্ণ চরিত্র রবীন্দ্রনাথের কবি-কল্পনায় যে রূপ পেল সেই রূপ বোদ্ধা পাঠক ও সমালোচকের কাছে অপরিচিত। রবীন্দ্রনাথের কর্ণ কবির অননা ব্যক্তিত্বকে আশ্রয় ক'রে আরেক ধরনের নতুন ব্যক্তিত্বের ঐশ্বর্যে ঐশ্বর্যবান হ'য়ে নতুন করে জন্ম নিল। এই কর্ণ মহাভারতকারের কর্ণ চরিত্র থেকে সম্পূর্ণরূপে স্বতম্ত্র। আচার্য ব্রজেন্দ্রনাথ শিল্পীর আপন ব্যক্তিত্বের ও সৃষ্টির যে অনন্যতার কথা বললেন, সেই অনন্যতাটুকুই শিল্প মূল্যায়নের প্রধানতম মানদণ্ড রূপে গৃহীত হয়েছে ব্রজেন্দ্রনাথের শিল্প দর্শনে। শিল্পকর্মের এই অনন্যতাটককে ভারতীয় রসশান্ত্রে 'অপর্ব বন্ধু' আখ্যা দেওয়া হয়েছে। সমালোচক ওয়ার্ডস্বার্থও এই অননাতটিকর জয় গান করেছেনঃ "The light that never was on sea or land' আকাশ-পাতাল, স্বৰ্গ, নৱক, দ্যুলোক, ভলোক কোথাও সেই কনে দেখা আলো আমরা দেখি নি যেমনটা দেখেছি সার্থক শিল্পীর আঁকা ছবিতে অথবা তাঁর লেখা কবিতায়। পূর্বে যদি সেই আলো দেখে থাকি তবে সেই আলো কিন্তু সার্থক শিল্পকে আর উদ্ভাসিত করে তুলতে পারবে না। অর্থাৎ সেই আলোকের আধারে শিল্পকৃতি সৃষ্টির মর্যাদা পাবে না। এই আলোই ব্রজেন্দ্রনাথের শিল্প নির্মিতির অনন্যতা। এই আলো আমরা দেখেছি শেলীর 'Skylark' কবিতায়, কীটসের 'NAUGHTY BOY' কবিতায় রবীন্দ্রনাথের স্মরণ কাব্যগ্রন্থে, বোতিচেলির ও 'Leonardo de Vinci'-র ছবিতে।

আচার্য ব্রজেন্দ্রনাথের শিল্পদর্শন প্রসঙ্গে যে সম্যুক্ দর্শনের কথা আমরা বলেছি, সেই সম্যুক্ দর্শনের ফলশ্রুতি হ'ল তত্ত্বের ক্ষেত্রে ব্রজেন্দ্রনাথের এক ধরনের সম্যুক্ পরিকল্পনা। এই পরিকল্পনার প্রথম পর্যায়ে বয়েছে ইতিহাস: মানব অভিজ্ঞতাকে স্থানকালের মধ্যে সীমিত করে দেখাই হল ইতিহাসের

ধর্ম : কাল পারস্পর্যকে ইতিহাস শ্রদ্ধা করে। দ্বিতীয় পর্যায়ে আছে বিজ্ঞান এবং দর্শন। বিজ্ঞান ও দর্শনের সতা হ'ল স্থান কাল নিরপেক্ষঃ বিশেষ থেকে সামানোর দিকে অগ্রসরণ হ'ল বিজ্ঞানের ধর্ম : বিজ্ঞান সামান্যকে বিশেষের মধ্যে বিধত করে দেখতে চায় : দর্শনের চংক্রমণ হ'ল সামান্য থেকে বিশেষে যাওয়া : এই বিশেষকে দার্শনিক যখন সামান্যের প্রতিভ হিসেবে দেখেন তখন বিশেষের মধ্যে সামান্য উদ্ধাসিত হয়ে উঠে। বিশেষ এবং সামান্য একাকার হয়ে যায়। পরবর্তী পর্যায়ে আচার্য ব্রজেন্দ্রনাথ বললেন আমরা পাই শিল্প এবং ধর্মকে: শিল্পে আমাদের রসোপলব্ধি ঘটে : সেই রস হ'ল আনন্দ স্বরূপ। ধর্মে আমাদের প্রমানন্দ লাভ হয়: সেই আনন্দের পথ হ'ল মর্মিয়া সাধনার পথ। শিল্পের স্বরূপ লক্ষণ হ'ল এই আনন্দটক। <u>उद्धाननाथ এই পথেই काककला अवः চाककलाउ विভिন्नতा निर्দেশ कराला। ठाँउ মতে</u> কারুকলায় আনন্দ নেই এবং আনন্দের ছোঁয়া লাগে চারুকলার সমগ্র অস্তিতে। আমরা যখন ছবি দেখি বা গান শুনি অথবা কবিতা পুড়ি তখন আমাদের সমগ্র সত্তা অকারণে পুলকে পলকিত হয়ে ওঠে। রসবাদীর মত ব্রজেন্দ্রনাথ বললেন, রস হ'ল শিল্প প্রাণ। শিল্পীর হাজারো রূপের বৈচিত্রোর মধ্যে এই একটি ব্যাপারে তাদের সামীপ্য এবং সাযজাটক লক্ষণীয় : সেটি হ'ল এই আনন্দ কেন্দ্রীভূত ব্যক্তিত্বের মূল উপাদান। রূপ-রঙ-রেখার অনস্ত বৈচিত্রোর মধ্য দিয়ে অসংখ্য শিল্প রূপ শিল্পীরা যুগে যুগে, কালে কালে সৃষ্টি করেছেন। ভাস্কর্য, স্থাপত্য, চিত্রণ, সঙ্গীত, কাব্য ও নাটকের অনস্ত রূপভেদ আমরা প্রত্যক্ষ করেছি শিল্প ইতিহাসের সেই প্রথম থেকে আজ পর্যন্ত। এই অনন্ত রূপভেদের ধর্মে আমরা যে অপরিবর্তনীয় অবিচলিত শিব্ধ লক্ষণটক লক্ষ্য করেছি তা হ'ল এই আনন্দটক। এই শিক্সানন্দকে প্রাচীন অলংকার শাস্ত্রে ব্রহ্মামাদসহোদরঃ অর্থাৎ ব্রহ্মের আস্বাদ জনিত আনন্দের প্রমাষ্টীয় রূপ কল্পনা করা হয়েছে।

রস যে মাধ্যমকে আশ্রয় করে, সেই মাধ্যম শিল্পের বিশিষ্ট রূপকে নিরূপিত করে একথা আচার্য ব্রজেন্দ্রনাথ বললেন। ভান্ধর, স্থপতি, কবি, চিত্রী— এঁদের বাচন ভঙ্গী বিভিন্ন, এঁদের ভাষায় অনন্ত রূপভেদ ; আকার আশ্রয়ী তিনটি প্রধান শিল্পের উল্লেখ করলেন ব্রজ্ঞেন্দ্রনাথ— স্থাপত্য, ভান্ধর্য ও অঙ্কন শিল্প— এদের মধ্যে স্থাপত্য ও ভান্ধর্যের উপজীব্য হ'ল ঘনক্ষেত্র (বা Three Dimension)। চিত্র ক্ষেত্র (Two Dimension)-কে আশ্রয় করে। স্থাপত্যশিল্পকর্মে এই ঘনক্ষেত্রের বিস্তার স্থান এবং কালের দ্বারা অতি সীমিত। চিত্রকলা ক্ষেত্র (Two Dimension)-কৈ আশ্রয় ক'রে ব্যঞ্জনার পূর্ব অভিব্যক্তি ঘটানোর জন্য পরিশ্রেক্ষিত বা perspective-এর সাহাব্য নেয়। ডঃ শীলের কথা উদ্ধৃত করে দিই ঃ "The three plastic arts—architecture, sculpture and painting are distinguished from one another by the number of Dimensions of the medium in which they work. Architecture works in all the three Dimensions fully and freely so as to form an all sided representation of any given situation, sculpture works in three dimensions, but with a limited field and circumscribed space and line in each direction painting works in two dimensions and achieves its purpose with the help of perspective when so derived."

ব্রজেন্দ্রনাথের মতে এই ত্রিবিধ শিল্পকর্ম থেকে সম্পূর্ণ পৃথক হ'ল সঙ্গীত। সঙ্গীতে জীবন-সত্যের কোন প্রতিফলন নেই। জ্ঞাতা-অনির্ভর যে বস্তু জগৎ, সেই অতিবাস্তব জগতের অধিবাসীদের প্রবেশ সঙ্গীতের স্বর্গীয় লাবদ্যের জগতে নিষিদ্ধ। সঙ্গীত সংক্রেতের স্থলতাকেও

বর্জন করেছে। বাতাসের আন্দোলন ছন্দের নর্তনের মৃল সেই ছন্দই হ'ল সঙ্গীতের বস্তুনির্ভর মাধ্যমটুকু। সঙ্গীতের উপজীব্য হ'ল স্বর মাধ্যুর্য বা Melody, Harmony বা সূর সমন্বর অথবা গাণিতিক ছন্দোবদ্ধতা; এই গাণিতিক ছন্দোবদ্ধতার মধ্যে শিল্পীর সুমিতিবোধটুকু প্রকট হয়ে উঠে। এই সুমিতিবোধই হ'ল শিল্পী মনের অনন্য আশ্রয়। এই সুমিতিবোধ থেকেই জন্ম নের Melody, Harmony এবং গাণিতিক ছন্দোবদ্ধতা। আচার্য ব্রজেন্দ্রনাথ শৃন্যে যে মহাসঙ্গীত প্রতি নিয়ত চলছে, সেই শৃন্যের মহাসঙ্গীতে (Music of the Spheres) এই গাণিতিক ছন্দোবদ্ধতাকে কল্পনা করেছিলেন। অবশ্য ভাস্কর্য, স্থাপত্য, অঙ্কন এবং সঙ্গীত এ সবই ব্রজেন্দ্রনাথের কাছে 'এহবাহ্য'। তিনি ক্যাজীবন পূর্ণ কপের, পূর্ণ সত্যের সাধনায় মগ্ম ছিলেন। তাই তিনি কাব্যকে এই পূর্ণ রূপে এবং পূর্ণ সত্যের প্রতিভূ হিসাবে সর্বোক্তম শিল্পকলার মর্যাদা দিলেন। কাব্যে প্রত্যক্ষভাবে ভাষার মাধ্যমে রসের উদ্বর্তন ঘটে। কাব্যের এই ভাষা কল্পনাকে বিভিন্ন ধরনের চিত্রকলার মাধ্যমে উজ্জীবিত করে তোলে। বাচিক বা Vocal শিল্প এবং আকারগত বা Plastic শিল্পের সূব্যা এবং মাধ্যুর্য ব্রজেন্দ্রনাথ কাব্যে ও শিল্পে প্রত্যক্ষ করেছিলেন।

হিন্দু শিল্পে আত্মাকে চিত্রে রূপায়িত করে— Hindu painting paints the soul— এই ধরনের অতিশয়োক্তিকে ব্রজেন্দ্রনাথ মূল্য দেননি : প্রাচীন শিল্প থেকে আধুনিক শিল্পকে তিনি পৃথকভাবে নির্দিষ্ট করে দিয়েছিলেন তাঁর নন্দনতত্ত্ব। চৈনিক, জাপানী এবং হিন্দু অর্থে প্রাচীন ভারতীয় শিল্পকে তিনি পৃথক করে দেখেছিলেন নব্যযুগের Cubism, Dadaism, Scintinism, Imagism প্রমুখ শিল্প আন্দোলন থেকে। ব্রজেন্দ্রনাথ শিল্পে অনুকৃতিবাদের সমালোচনা করেছেন। তিনি বললেন, শিল্পে বস্তুর রূপান্তর ঘটে শিল্পীর ধানে মাধামে : সেই ধ্যানাশ্রিত শিল্পবিষয় তার জগৎ-আশ্রিত বাস্তব রূপট্টকুকে শিল্পীর কল্পনার জারক রুসে জারিত হয়ে ধীরে ধীরে হারিয়ে ফেলে। কল্পনার গর্ভে জ্ঞাত এই অননা শিল্পরাপটুকুই ইন্দ্রিয়গ্রাহা আকার নেয়। ভারতীয় শিল্পশান্ত্রে শিল্পমূর্তি গঠনের যে নির্দেশনা রয়েছে সেই নির্দেশনা যে সত্যিকারের শিল্প সৃষ্টির প্রতিকৃল, এই ধারণা ব্রজেন্দ্রনাথের মনে বদ্ধমূল ছিল। তবে এই নির্দেশনার বন্ধনকে তিনি একেবারে অস্বীকার করেছেন, সে কথা বলা চলে না। অনুকৃতিবাদের বিরুদ্ধাচারী হয়েও তিনি এমন সম্ভাবনার কথা স্বীকার করেছেন, সে ক্ষেত্রে শিল্পশাস্ত্রের নির্দেশিত পথে তথাকথিত বন্ধন শাসনের মধ্যেও শিল্পী আপন সৃষ্টির স্বকীয়তাটুকুকে অক্ষ্ণ রাখতে পারে। ব্রজেন্দ্রনাথের মতে প্রতিভাধর শিল্পীরা শাস্ত্র নির্দেশিত অনশাসন মেনেও সার্থক রাপ সৃষ্টি করতে পারেন। দক্ষিণ ভারতের অসংখ্য দেবমন্দিরে এই ধরনের সার্থক স্থাপত্য ভাশ্বর্গ কর্মের নিদর্শন ছড়ানো আছে।

ব্রজেন্দ্রনাথের নন্দনতত্ত্বের পূর্ণাঙ্গ বিবৃতি দিতে গিয়ে একথা বলা চলে যে তিনি শিল্পে বিতত্ত্বকে স্বীকার করেছিলেন। প্রথম তত্ত্বটি হ'ল শিল্পবোধের তত্ত্ব। শিল্পে আমরা ক্ষণিক আনন্দের অংশভাগী হই। এই পর্যায়ে ব্রজেন্দ্রনাথ শিল্প মূল্যের ক্ষণিকাবৃত্তির উপর জোর দিয়েছেন। রবীন্দ্রনাথের ভাষায় ব্রজেন্দ্রনাথের বক্তব্য বলতে পারিঃ

'ক্ষণিকের গান গা রে, আজি প্রাণ ক্ষণিক দিনেব আলোকে'— রবীক্রকাব্যে এই যে ক্ষণিকতার জযগান করা হ'ল, এই ক্ষণিকতাকে আশ্রয় করেছেন রজেন্দ্রনাথ তাঁর শিল্পতত্ত্বের প্রথম সূত্রটিতে। দ্বিতীয় সূত্রটিতে তিনি এই ক্ষণিক আনন্দ উপলব্ধিকে সীমাহীনের মধ্যে অসীমের মধ্যে বিধৃত করে দেখতে চেয়েছেন। এই অসীম হ'ল কালাতীত। রজেন্দ্রনাথের নন্দনতত্ত্বের দ্বিতীয় সূত্রটিতে আমরা ভারতীয় রসশাস্ত্রের বস চর্বনা বৃত্তিটিকে প্রতিষ্ঠা করার আগ্রহটুকু দেখতে পাই। দ্বিতীয় সূত্রের বিকৃতি প্রসঙ্গে রজেন্দ্রনাথ শিল্পকর্মের অনন্য ধর্মের কথা বললেন এবং শিল্পের এই অনন্য ধর্মটুকু 'কালাতীত ক্ষণিকের' পরিপ্রেক্ষিতে তিনি বিচার করেছিলেন।

ভারতীয় রসশান্ত্রে শিল্পরসের সঙ্গে ব্রন্ধের স্বাক্রপ্য ঘোষণা করা হয়েছে ; সেই ঘোষিত স্বাক্রপ্যই ব্রজেন্দ্রনাথের তৃতীয় সূত্রটির প্রধান উপজীব্য। ব্রন্ধের আস্বাদজনিত আনন্দের সামীপ্য এবং সাযুজ্য লাভ ক'রে ব্রজেন্দ্রনাথের মতে শিল্পানন্দ তাঁর অনন্য ধর্মটুকু লাভ করে। ব্রন্ধা হলেন রস স্বরূপ। ব্রন্ধা যদি অসংজ্ঞেয় অনন্ত হ'ন তাহলে শিল্পও অসংজ্ঞেয়। ডঃ শীলের কথা উদ্বৃত করি ঃ (1) 'The aesthetic values or satisfactions are finite values viewing Reality as temporal experience which cannot testify to any ultimate end

- (2) That aesthetic values or satisfactions (Rasa) emergent, being manifestation of one ideal ground which is infinite or timeless (or eternal)
- (3) That aesthetic satisfaction (or Rasa) testify to a unique Reality which may be termed the momentary infinitum'. asat of exaltation in which the experience of a moment is transfigured so as to make an infinite value.' শিরের এই অসংজ্ঞেয়তা এক দিকে যেমন ব্রজেক্রনাথ প্রত্যক্ষ করলেন, অন্যদিকে রবীন্দ্রনাথও সেই অসংজ্ঞেয়তাকে প্রতাক্ষ করেছিলেন এবং রবীন্দ্রনাথ শিল্পের সংজ্ঞা দিতে গিয়ে শিল্পকে মায়া আখ্যায় আখ্যাত করেছেন। শিল্পে এই মায়াতত্ত্বে সঙ্গে শিল্পের অননা চরিত্রধর্মের কোন অসঙ্গতি নেই। ব্রজেন্দ্রনাথের অনন্য শিল্প ধারণার সঙ্গে রবীন্দ্রনাথ কথিত মায়া ধারণার গুণভেদ নেই। শিল্প লক্ষণ হ'ল শিল্পের অসংজ্ঞেয়তা। শিল্পের এই অসংজ্ঞেয় তায় বিশ্বাসী হয়ে ব্রজেন্দ্রনাথ শিল্পের অনন্য বাস্তব বা unique Realism-এ বিশ্বাসী হ'য়ে উঠেছেন ; এই মধ্যে কোন না কোন সূত্রে জ্ঞাতির প্রসারিত মানসিকতাকে তিনি প্রত্যক্ষ করেছেন। ব্রজেন্দ্রনাথ একে বলেছেন, গণচেতনা বা 'Mass consciousness' আত্মজ্ঞাতি চেতনা বা 'Race consciousness'। কথা বা লিখিত ভাষা যেমন একটা সমগ্র জ্ঞাতির বিবর্তন ধারাকে আশ্রয় করে উদ্বর্তিত হয়ে ওঠে ঠিক তেমনি করে শিল্পের ভাষাও তার পরিপূর্ণ রূপটুকু খুঁজে পায় এই প্রজাতি মানসিকতার পরিপূর্তিতে। কথ্য বা লিখিত ভাষায় শব্দের প্রথম স্তর (Primary) ও দিতীয় স্তর (Secondary) আশ্রিত অর্থ ও তাৎপর্য নিয়েই আমাদের সম্ভুষ্ট থাকতে হয়। শিল্পের ভাষায় এই দু'য়ের অতিক্রম আমরা প্রত্যক্ষ করেছি। প্রাথমিক এবং মাধ্যমিক অর্থকে অতিক্রম ক'রে শিল্পের ভাষা ব্যঞ্জনার অত্যচ্চ লোকে উড্ডীন হয়ে পড়ে। সেই ভাষা শিল্পসৃষ্টির ভাষা। সেই ভাষা রসোপলব্ধির ভাষা। শিল্পে সংকেত নির্দেশিত যে অনন্ত রূপের জগতে সন্ধান শিল্প আমাদের দেয় সেই জগতের ইঙ্গিত করলেন ব্রজেন্দ্রনাথ : তাঁর মতে শিল্প সেই পূর্ণ রূপের জগতের দিকে অঙ্গলি নির্দেশ করে। এই প্রসঙ্গে আমরা ফ্রয়েডীয় পণ্ডিত Erric Frome-এর পূর্বসূরী বলে ব্রজ্ঞেনাথকে গণ্য করতে পারি।

ভারতীয় নন্দনতত্ত্বের অন্যতম পুরোধা ভর্তৃহরির অখণ্ড পঞ্চতত্ত্বের সঙ্গে ব্রজেন্দ্রনাথের ভাষা Gestalt-এর ধারণার নৈকট্যটকও লক্ষণীয়।

আনন্দবর্ধনের ধ্বনিবাদে ব্যঞ্জনার যে প্রাধান্য সেই ব্যঞ্জনা শব্দার্থের সীমাকে অভিক্রম ক'রে শব্দার্থের পশ্চাঘর্তী যে সাংস্কৃতিক-সামাজিক জগৎ আছে সেই জগতের দিকে অঙ্গুলি নির্দেশ করে। জাতির সামগ্রিক চেতনায় যে সমকালীন মানুষের 'গণচেতনা' ও 'কালচেতনা' সমন্বিত হয়ে থাকে তারই ইন্ধিত করলেন আচার্য ব্রজেন্দ্রনাথ। শিল্পীর কল্পনায় ব্রজেন্দ্রনাথ প্রত্যক্ষ করলেন, জীবন-সত্য প্রকাশ মাধ্যম এবং ভাব-ভাবনা সমন্বিত হয়ে এক অপরূপ শিল্প রূপে পরিণত হয়। ব্রজেন্দ্রনাথ শিল্পের মধ্যে যে আগ্ম জাতি চেতনার রূপ প্রত্যক্ষ করেছেন তার সঙ্গে তুলনা করা যেতে পারে শ্রীঅরবিন্দ কথিত 'Nation Soul' ধারণার। এই প্রসঙ্গে আমরা শ্রীঅরবিন্দের কথা উদ্ধৃত করে দিই ঃ

"The primal law and purpose of a Society, community or Nation is to sock its own self fulfilment; it strived rightly to find itself, to become aware within itself of the law and power of its own being and to fulfill it as perfectly as possible to realise all its potentialities to live its own self-revealing life. 'প্রীঅরবিন্দ কথিত 'Nation Consciousness', আচার্য ব্রজ্ঞেনাথ কথিত 'Race Consciousness'-এর অনুরূপ। শিল্পের সর্বজন বোধগম্যতা বা Communication-কে নিয়ে যে ধরনের সমস্যার সূত্রপাত, তার সমাধান এই স্বজ্ঞাতি-চেতনার মধ্যে হয়ত খুঁজে পাওয়া যাবে। এই দৃষ্টিকোণ থেকে শিল্প ইতিহাসের যথাযথ অনুধাবন অত্যন্ত প্রাসন্ধিক। ব্রজ্ঞেন্দ্রনাথ তাঁব বিখ্যাত গ্রন্থ New Essays in Criticism—এ সাহিত্যে Romantic আন্দোলনের মূল্য বিচারে হেগেলীয় শিল্প বিচার পদ্ধতি প্রয়োগ করেছেন; Keats's 'Mind and art'-এর মূল্যায়ন অনুরূপ হেগেলীয় পদ্ধতিতে ব্রজেন্দ্রনাথ সম্পন্ন করেছিলেন।

পরবর্তী যুগে 'New Romantic movement in literature' এ তিনি হেগেলীয় মল্যায়ন পদ্ধতি প্রয়োগ করেন নি। শিল্প ঐতিহাকে অস্থীকার করা যথার্থ শিল্পরসিকের কাজ। অতীতে যা হয়েছে তার পুনরাবৃত্তি করা অনুকৃতি মাত্র। ব্রজেন্দ্রনাথ যে অনুকৃতিবাদী ছিলেন না এ কথা আমরা পূর্বেই বলেছি। তিনি Wagner-এর মতই বলেছেন ঐতিহ্যকে অম্বীকার করার অর্থ ঐতিহ্যকে অনুকরণ না করা। ঐতিহ্যকে শিল্পী যখন আবার আপন প্রতিভার জারক রসে জারিত করে নব নব রূপ কল্পনার মধ্যে স্থাপন করেন তা ব্রজেন্দ্রনাথের কাছে গ্রহণযোগ্য। তাই আমরা ব্রজেন্দ্রনাথকে Syncrete বলতে পারি। ব্রজেন্দ্রনাথের মানসিকতার এই সমন্বয় বৃত্তি তাঁকে হেগেলীয় প্রভাব অতিক্রমে প্রভূত সাহায্য করেছিল। হেগেলীয় রৈখিক বিবর্তনের ধারণা (Linear Evolution) দীর্ঘদিন ব্রজেন্দ্রনাথকে তৃষ্ট রাখতে পারে নি। তিনি কালক্রমে বহু রৈখিক বিবর্তনে বিশ্বাস করেছেন। মানুষের সংস্কৃতি ইতিহাসের ধারা পরিণত ব্রজেন্দ্রনাথের মানসিকতায় বহু রৈখিক বিবর্তন (Multi-linear Evolution) রূপে প্রতিভাত হয়েছিল। তিনি যখন শেষ জীবনে তাঁর Autobiography লিখেছেন তখন তিনি বহু রৈখিক সংস্কৃতি ইতিবৃত্ত কথায় আস্থাবান হয়ে উঠেছেন। অতি সামান্য থেকে সামান্যে, সামান্য থেকে বিশেষে, বিমৃতাধিকা থেকে বিমৃতি ন্যুনতায় ডঃ শীলের মানস চংক্রমণ আমরা প্রত্যক্ষ করেছি এই Autobiography গ্রন্থে। দার্শনিক ক্রোচে যেমন তার শেষ গ্রন্থ My Philosophy-তে তার পর্ব নন্দনতাত্ত্বিক ধারণার পরিবর্তন করেছিলেন ঠিক তেমনি করে ব্রজ্ঞেন্দ্রনাথ তাঁর

Autobiography গ্রন্থে নানান নতুন তত্ত্বের প্রবর্তনা করলেন। তাঁর বছ রৈখিক বিবর্তনের ধারণা তাঁর পরিণত মানসিকতার লক্ষণ। গণিত, তর্কশান্ত্র, দর্শন ও মনোবিদ্যা, সাহিত্য ও শিল্প— ক্রমানুক্রমে রক্তেন্তরনাথ মানুবের চিন্তা বিকলনের ধারাকে মানুবের মনোবিকলন ও চিন্তাভাবনার বিবর্তনকে সাজিয়েছিলেন। অতি বিমূর্তি থেকে বিমূর্তির ন্যুনতায়, সরল থেকে জটিল অথবা বিপরীতমুখী জটিলতা থেকে জটিলতাধিকোও ডঃ শীল-এর ভাবনা ও চিন্তা প্রক্রিয়া ধীরে ধীরে অগ্রসর হয়েছিল। তিনি ধারাবহ গণিতের বা Fluxional Mathematics-এর রীতি পদ্ধতি প্রয়োগ করেছিলেন আমাদের ভাব ভাবনার পরিবর্ধনের ক্ষেত্রে। এমন কি শিল্পের জগতে ও সাহিত্যের জগতেও তিনি এই ধারাবাহ গণিতের প্রয়োগ রীতির প্রয়োজনা ক'রে সাহিত্য ও শিল্পের বৈজ্ঞানিক মূল্যায়নের প্রয়াস পেয়েছিলেন। New Romantic Movement in Literature গ্রন্থে রক্তেন্তনাথ বললেন ঃ

'It here may be noted en passant that the forms and Symbols of Fluxional Mathematics, completely and systematically applied to the logic of development (or Phenomenally speaking to the law of Evolution) will render it possible to treat mathematically of history, which is the material for applied logic of development .....It will be then possible, to represent not only the entire movement of history, but also the history of particular movement or for example, the history of literary art."

### ইতিহাস, শিল্পকলা ও সাহিত্য ঃ

Fluxional Mathematics বা ধারাবাহ গাণিতিক পদ্ধতি প্রয়োগে ঐতিহাসিক ঘটনাপ্রবাহের যে স্থির নিশ্চয় ব্যাখ্যা ব্রজেব্রুনাথ প্রদান করেছিলেন, তারই ফলশ্রুতি হল ঐতিহাসিক ঘটনাপ্রবাহের পরিণতির যথাক্রম ভবিষ্যৎ বর্ণন। ইতিহাসের ধারাবাহিকত। সম্বন্ধে কোন ভবিষ্যংবাণী করা সম্ভব নয় : কেননা ঐতিহাসিকের জ্ঞান পরোপরি বিষয় নির্ভর নয়। ইতিহাসের পরিণতি সম্বন্ধে যদি যথাযথভাবে ভবিষাৎবাণী করতে হয় তাহ'লে, ডঃ শীল বললেন ঐতিহাসিককে কতকগুলি বিশেষ ধরনের দার্শনিক ভিত্তি ভূমির উপরে আপন ঐতিহাসিকতার ধারণাকে প্রতিষ্ঠিত করতে হবে। ঐতিহাসিক ইতিহাসের গতিপথের পর্ব নির্দিষ্টতা তম্বুকে গ্রহণ করলে তাকে উর্দ্ধতনমুখী নব নব মূল্যের আবির্ভাবের সম্ভাবনাকে অস্বীকার করতে হবে। তবেই ঐতিহাসিক এমন কথা বলতে পারবেন যে ইতিহাসে পুনরাবত্তি বারবার ঘটে। কার্যকারণ ফলাফলে বিশ্বাসী ঐতিহাসিক কখনই ঘটনা পারস্পর্যের ধারাবাহিকতার ফলশ্রুতি হিসাবে কোন একটি বিশেষ ধরনের পরিণতির কথা ভাবতে পারবেন না ; যে দার্শনিক তত্ত্বের উপর এই ঐতিহাসিকতার ধারণা নির্ভরশীল হবে সেই দার্শনিকতার সত্রাবলীও অনির্দিষ্ট ও অনির্ণেয়। অতএব ইতিহাসের চরিত্র সঠিক নির্ধারণ, তার পরিণতি সম্বন্ধে সম্পষ্ট ধারণা করা— এ সবই হ'ল এক ধরনের কল্পনাশ্রয়ী রূপকথা। আচার্য ব্রজেন্দ্রনাথ তাঁর অপ্রকাশিত গ্রন্থ Autobiography-তে পূর্বকথার পুনরাবৃত্তি করে বললেন যে জীবন সমালোচনা হ'ল শিল্প : শিল্প ইতিহাসের ধারা, মহা মহা শিল্পী এবং শিল্পবেন্তাদের নিয়ে

তিনি আলোচনা করেছেন এই গ্রন্থ। শিল্পে এক ধরনের প্রান্তিকতার কথাও তিনি ভেরেছেন। শিল্পের সঙ্গে জীবনের সম্পর্কটি ব্যাখ্যা করে আচার্য ব্রজেন্দ্রনাথ বললেন যে, এই সম্পর্ক দ্বিবিধ। (১) শিল্পকে জীবনের অনুকৃতি না বলে তিনি শিল্পকে বলেছেন জীবনের প্রতিরূপ রচনা (Representation and not presentation of life); তাই শিল্প হবে জীবনের অন্তনিহিত তাৎপর্যের প্রতিরূপ। একে জীবনের ভাব ব্যাখ্যাও বলা চলে। ব্রজেন্দ্রনাথ আপন প্রতিছয়োবাদের আলোচনা প্রসঙ্গে নানান ধরনের শিল্পতত্ত্বের পর্যালোচনা করে এ কথা আমাদের বলতে চাইলেন যে, জীবনের সমালোচনা করতে গিয়ে কোন একটি বিশেষ শিল্প হয়তো তার বিশেষ দৃষ্টিকোণ থেকে জীবন সমালোচনাকে মার্বিক জীবন সমালোচনার মর্যাদা দিতে চেয়েছেন। কারা, উপন্যাস এবং প্রবন্ধ সাহিত্য— এসবেরই নিজস্ব আঙ্গিকগত দৃষ্টিকোণ আছে। জীবনের বিভিন্ন অর্থ ও বাঞ্জনার রূপায়ণ এই সব বিভিন্ন ধরনের শিল্পকে কেন্দ্র করে আবর্তিত হয়। জীবনের অনুরূপ বা অনুকৃতি শিল্প নয়, একথা ব্রজেন্দ্রনাথ বার বার বললেন।

জীবন এবং শিল্প উভয়েই সমব্যাপক হবে। কিন্তু গ্রীক শিল্পে এই তন্ত্বের ব্যত্যর ঘটেছে। শিল্প জীবনকে অনুসরণ করেছে; এমন কি গ্রীসিয় শিল্পকলায় যে Hercules এবং Psyche-এর কল্পনা করা হয়েছে তাঁরাও এসেছেন জীবন প্রবাহের স্ফুলিঙ্গ হিসেবে। প্রাকৃতিক-সাঙ্কেতিক প্রতিনিধি হলেন এই গ্রীক দেবতারা। তাঁরা একদিকে যেমন প্রকৃতিতে আছেন তেমনি আবার তাঁরা প্রকৃতি অতিক্রান্ত (Super nature) ও হয়ে গেছেন। ব্রজেন্দ্রনাথের মতে গ্রীসিয় সংস্কৃতিজ্ঞাত শিল্পধারা ঈজিপশীয়, ব্যবিলনীয় এবং ভারতীয় সংস্কৃতির ধারা থেকে পৃথক। ঈজিপসীয় শিল্পে Sphinx অর্থাৎ মানব আর পশুর বিরাট বিরাট কল্পিত মূর্তি, সূর্য দেবতার মূর্তি এসবই হল নৈসর্গ বস্তুর মানবকৃত 'বিকার'। এই বিকারের মধ্যে শিল্পের আঙ্গিকের মহত্ব আছে, শিল্পীর কল্পনার উদার সঞ্চরণ আছে; তার ফলেই শিল্পরেপ ভয়াবহ, অস্কৃত এবং কিস্কৃত হয়ে পড়েছে কখন কখনও। ব্যবিলনীয় শিল্পের বিশালতায় যে স্মিতিবোধের আপাত অভাব আছে তার মধ্যে ব্রজেন্দ্রনাথ অপ্রাকৃত শিল্প লক্ষণ প্রত্যক্ষ করেছিলেন। ব্যবিলনীয় শিল্প তথা সাহিত্য কিয়ৎ পরিমাণে সত্য এবং বিচারসহ।

ব্রজেন্দ্রনাথ হিন্দুদের দেবদেবীর মূর্তির মধ্যে দেবত্বের সংকেত মূল্যটুকু দেখেছিলেন। দেবদেবীর মূর্তির রূপটুকু সে যুগের প্রাচীন শিল্পীরা ধ্যানের মাধ্যমে লাভ করতেন। এই ধ্যানাশ্রিত মূর্তি লাভ বহু শিল্পীর অভিজ্ঞতায় ঘটেছিল। নটরাজের মূর্তি, বুদ্ধের মূর্তি, বিষ্ণু এবং লক্ষ্মী-মূর্তি, সরস্বতীর মূর্তি — এদের রূপ কল্পনার উৎস হল শিল্পীর ধ্যান। মডেল থেকে ছবি আঁকার রীতি পশ্চিম দেশে প্রচলিত থাকলেও পূর্বদেশে এর চল ছিল না। অনুকৃতি যদি শিল্প বলে পরিগণিত হত তাহলে মডেল থেকে ছবি আঁকার রীতি হয়ত ক্রমশঃ স্বীকৃত হত। কিন্ধ তা হয়নি। নিগ্রো পজাতির বিশেষ ধবনের শিল্পকলা তাদের প্রথাগত সঙ্গীত এবং নৃত্য-গীতকে আশ্রর ক'রে গড়ে উঠেছিল। গ্রীকেতর কল্পনায় মানুষের যে রূপে কল্পনা করা হয়েছিল তাকে অধীকার করলে আমরা শিল্প বিবর্তনের ধারাটিকে বোধহয় যথাযথ অনুধাবন করতে পারব না। ব্রজেন্দ্রনাথের মতে গ্রীক শিল্পে আমরা যে ধরনের কলা-কৌশলের সূক্ষ্মতা লক্ষ্য করেছি তার এক ভগ্নাংশও আমরা ঈজিপসীয় ও ব্যবিলনীয শিল্পে প্রত্যক্ষ করি নি। ডঃ শীল গ্রীক ভাস্কর্যের ভূয়সী প্রশংসা করেছেন এবং গ্রীক ভাস্কর্যের প্রশংসা করতে গিয়ে তিনি চিত্রকলা এবং চৈনিক স্থাপতা বিদ্যারও প্রশংসা করেছেন। গ্রীক শিল্প চেতনায় অগ্রীসিয় শিল্পকলা

সঙ্গতিবিহীন বলে প্রতিপন্ন হত একথা ব্রজেন্দ্রনাথ ক্ষোভের সঙ্গে লক্ষ্য করেছেন। গ্রীক শিল্প ছাড়া অন্যত্র সুন্দর রূপের মাধ্যমে সুন্দর কখনও প্রতিষ্ঠিত হতে পারেনি। এই ধরনের অলস কল্পনার নিন্দা করেছেন ব্রজেন্দ্রনাথ। কেননা, তাঁর মতে শিল্পের মূল্যায়ন ও জাতীয়করণে প্রাত্যন্তিকতা বা finality নেই। ব্রজেন্দ্রনাথ বললেন যে, কুৎসিত, অসুন্দর এবং অতি সাধারণ এদেরও শিল্পলাকে যথাযথ স্থান আছে।

ডঃ শীলের উপরোক্ত শিল্প ধারণা হেগেলীয় শিল্প ধারণার দ্বারা অনুপ্রাণিত। ১৯০৫ সালে এবং তৎপরবর্তীকালে তিনি ধীরে ধীরে হেগেলীয় প্রভাব কাটিয়ে উঠতে পেরেছিলেন। কবি কিট্সেব শিল্পতত্ত্ব ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে ডঃ শীল সূর্য এবং চন্দ্র আদ্রিত রূপকথার সাহায্য নিয়েছিলেন। প্রকৃতির মধ্যে যে ইন্দ্রজাল (The magic of Nature) কাজ করে সেই ইন্দ্রজালের ছোঁয়া এসে লাগে শিল্পীর তুলির টানে, কবির কথা ও ছন্দে। মহাকবি মিলটন Paradise Lost কাবো শয়তানকে (satan) মুখ্য ভূমিকা দিয়ে একটা ঐতিহ্যের সূত্রপাত করেছিলেন, তারই অনুসরণ করল Hyperion কাব্য। কীট্স যে রূপকথার আশ্রয় নিলেন তাঁর বিখ্যাত কাব্যে সেই রূপকথার মৌলিকতা স্বীকার করার প্রশ্ন না থাকলেও যে ভাবে, যে রূপে এই রূপকথার বিষয়টুকুকে পরিবেশন করা হয়েছে তা সর্বাংশে মৌলিক এবং অনন্য; নন্দনতাত্ত্বিক Winckelmann-এর সময় থেকে যে সমালোচনার ধারা জার্মানীতে চলে আসছিল সেই ধারাও কীট্সের কল্পনার মৌলিকতাকে স্বীকার করেছিল। কাব্যের মধ্যে রূপকথার দার্শনিকতা অনুস্যুত করে দিয়ে কীট্স কাব্য জগতে নতুন পথের দিশারী হলেন, একথা বললেন ডঃ শীল। সত্য এবং জ্ঞানের পরিপূর্ণ সমন্বয় করার প্রেরণা ভারতীয়রা পেয়েছিল এক ধরনের সুপ্রাচীন আদর্শবাদ থেকে; সেই আদর্শবাদই আচার্য ব্যক্তন্দ্রনাথের কথ্য শন্তিকে উদ্দীপিত করেছিল।

ডঃ শীল বললেন, সত্যের মুখাবরণ অপসারণের জন্যই Hyperion কাব্যগ্রন্থে Oceanes এর বক্তার সংযোজন করা হয়েছে। Oceanes হ'ল এক ধরনের ঐতিহাসিক চরিত্র ; এর ঐতিহাসিকতা জ্ঞাতা অনির্ভর। এই কাব্য কথিত দেবদেবীর সৌন্দর্য এবং কাব্যে সংযোজিত আবর্তনমূলক বা Evolutionary মানব চেতনা বিষয়-নির্ভরতা থেকে ব্যক্তি-নির্ভরতা অভিমুখে যখন অগ্রসর হয় তখনই তার বিবর্তন ঘটে। প্রকৃতিব নিসর্গ শোভা থেকে শিল্পের নন্দনভাত্তিক মহিমার দিকে তার চংক্রমণ চলে।

### হেগেলীয় শিল্প শ্রেণীবিন্যাসঃ ডঃ শীলের সমালোচনা

পরিণত মানসিকতার অধিকারী হয়ে আচার্য ব্রক্তেন্দ্রনাথ হেগেলীয় শিল্প শ্রেণীকরণের বিরোধিতা করলেন। শিল্প-ধারণার ক্রমবর্ধমানতার পদক্ষেপ হিসেবে ব্রক্তেন্দ্রনাথ বললেন, Oriental এবং Neo-oriental, Classical এবং Neo-classial, Romantic এবং Neo-Romantic শিল্পশ্রেণীর কথা। শিল্প ভাব বা Art idea দ্বান্দ্রিক ক্রমবিবর্তনের এই হয়টি ভিন্ন ভাবস্থার মধ্য দিয়ে ক্রমিক পরিণতি লাভ করে, এই তত্ত্বে ব্রক্তেন্দ্রনাথ বিশ্বাস করেছেন। ব্রক্তেন্দ্রনাথের শিল্পর এই ক্রমবর্ধমানতার তত্ত্ব পথে ভারতীয়, চৈনিক, জাপানী এবং ইউরোপীয় শিল্প ক্রমশঃ আপন আপন পরিণতি ও সার্থকতা খুঁজে পেয়েছে। হেগেলীয় শিল্প শ্রেণীকরণের প্রধান তিনটি বিভাগ হ'ল Oriental, Classical এবং Romantic। ব্রক্তেন্ত্রনাথ

বললেন যে, হেগেলীয় শিল্প শ্রেণীকরণ অত্যন্ত সংকীর্ণ এবং রূপভিত্তিক বা Formal। হেগেল কেবলমাত্র যে ইউরোপীয় শিল্পকলার নিদর্শন থেকেই শিল্পের শ্রেণীকরণ করেছিলেন, এই সংকীর্ণ সভাটক ব্রজেন্দ্রনাথের চোখে ধরা পড়েছিল। হেগেলীয় শ্রেণীকরণ ভর্কবিদ্যা কথিত Cross Division বা সম্ভর বিভাজন দোবে দৃষ্ট এবং এ-কথা বলা চলে যে, হেগেলীয় শিল্প ধারণায় Oriental শিল্পকে, Classical অথবা Romantic আখ্যায়ও আখ্যাত করা যেতে পারে। ব্রজেন্দ্রনাথের মতে হেগেলীয় নন্দনতত্ত্বে বহু পরিচিত এবং নির্দিষ্ট অর্থশালী শব্দসন্তার বহুজন অবজ্ঞাত নানান শব্দের মতন করে অর্থ ও ব্যাখ্যা করা হয়েছে। এর ফলে নানান ধরনের অর্থ-বিভ্রান্তির সৃষ্টি হয়েছে। ডঃ শীল মনে করতেন যে, সাহিত্যের ইতিহাস তথা শিল্পের ইতিহাসে নৃতন যুগের সূচনা হয়েছিল এমিল জোলা, ইবসেন এবং তলস্তুয়ের আবির্ভাবের সঙ্গে সঙ্গে। শিল্পের সমাজ কল্যাণের উদ্দেশ্য এবং শুভ সাধনের শক্তি যে শিল্প চারিত্রকে বহুলাংশে প্রভাবিত ও নির্দিষ্ট করে এই সত্যুটকু আচার্য ব্রক্ষেন্দ্রনাথ যখন গ্রহণ কবলেন, তখন অনেকেই ভেবেছিলেন যে ব্রজেন্দ্রনাথের নন্দনতাত্ত্বিক চিম্ভার উপর তলস্তয়ের চিম্বাধারার ছাপ পড়েছে। আচার্য ব্রক্তেন্দ্রনাথ হেগেল সম্বন্ধে যে একদেশদর্শিতার অভিযোগ করেছেন সেই অভিযোগ আংশিকভাবে সত্য। পরিণত ব্রজেন্দ্রনাথ যখন হেগেলের বিরুদ্ধে একদেশদর্শিতার অভিযোগ করলেন তখন আমরা ব্রজ্ঞেন্দ্রনাথের সঙ্গে একমত না হয়ে পারি না। কেন না, আমরা জানি যে ভারতীয় শিল্পের সঙ্গে হেগেলের পরিচয় ছিল অতান্ত সামানা। তাই তিনি ভারতীয় শিল্পকে 'Grotesque', 'Bizarre' প্রভৃতি আখ্যা দিয়েছিলেন। অতএব ব্রজেন্দ্রনাথ যদি হেগেলীয় শিল্প-ধারণায় একদেশদর্শিতাকে আবিষ্কার করে থাকেন তবে আমরা সে ক্ষেত্রে ব্রজেন্দ্রনাথকে সমর্থন না করে পারি না। অবশ্য হেগেলীয় শিল্প বিচারে আমরা যে ধরনের মানসিক ভারসামাহীনতার লক্ষণ দেখি তার আভাস পাই ডঃ শীলের সাহিত্য বিচারেও। ব্রজেন্দ্রনাথ যখন বাংলা সাহিত্যের বিচার করেছেন তখন এই ধরনের বিচার প্রহসন ঘটেছে বলেই আমরা মনে করি। সেই কথার উল্লেখ এবং আলোচনা আমরা যথা প্রসঙ্গে উত্থাপন করব।

শিল্পের ত্রিসন্তা— শিল্পের The idea অর্থাৎ শিল্পভাব, শিল্পবস্তু বা Symbol এবং শিল্প প্রকাশ অর্থাৎ Reflection, এদের মধ্যে সবচেয়ে শুকুত্বপূর্ণ হ'ল, শিল্পের প্রকাশটকু। এই প্রকাশের ধর্ম অনুসারে শিল্পের ধর্ম নির্মাপিত হয়। শিল্পের ভাব এবং শিল্প বিষয়ের বার বার রাপ্তরেলের ধর্ম অনুসারে শিল্পের ধর্ম নির্মাপিত হয়। শিল্পের ভাব এবং শিল্প বিষয়ের বার বার রাপ্তরেলাথ হেগেলীয় শিল্প দর্শনের আলোচনার প্রসালে বললেন যে, শিল্পের মূল উৎস নির্ধারণ এবং শিল্পের শ্রেণীকরণ সম্বন্ধে সর্ববিধ আলোচনার মৌল ভিত্তি ভূমিটুকু আমরা হেগেলীয় শিল্পদর্শন থেকেই গ্রহণ করতে পারি। অবশ্য শিল্পধারণায় যে ত্রিত্রত্বের কথা আমরা পূর্বে বলেছি সেই ত্রিতত্ত্বের উপকবণ হ'ল শিল্প প্রকাশ। কাব্য, চিত্র প্রমুখ বিভিন্ন শিল্পর্পে সহজেই ক্লাসিক্যাল বা রোমান্টিক হয়ে উঠতে পারে, শিল্পে এই প্রকাশেব প্রাধান্য থাকার ফলে রোমান্টিক শিল্পের উদাহরণ হিসেবে ডঃ শীল দান্তের নরকের বর্ণনার কথা বলেছেন। আবার যখন মহাকিব মিলটন কথিত সীমাহীন পাতালপুরীর কথা তিনি বললেন ভখন বিষয়বস্তু ভিন্ন জাতের হলেও এই চিন্তাটিকে রোমান্টিক বলতে কোন বাধ্য থাকে না; শিল্পভাব বা Idea সম্বন্ধে সেই একই কথা হেগেলীয় শিল্প দর্শনে রোমান্টিক আর্টকে যে চরম মর্যাদা দেওয়া

হয়েছে, পরিণত ব্রজেন্দ্রনাথের চোখে রোমান্টিক আর্ট সেই ধরনের মর্যাদালাভের যোগ্য নয়। তিনি বললেন যে, শিল্প বিবর্তনের ক্রমপর্যায়ে হেগেলীয় রোমান্টিক আর্ট ধারণা থেকে যে ধর্ম এবং ধর্ম থেকে দর্শনের উৎপত্তির কথা ঘোষণা করা হয়েছে, সেই তত্ত্ব স্রান্ত। ব্রজেন্দ্রনাথ দার্শনিক Taine-র অনসরণে বললেন যে, ধর্ম এবং দর্শনের পাশাপাশি শিল্পধারা প্রবাহিত হয়েছে এবং ভবিষাতেও হবে : শিল্পধারার কালক্রমে দর্শনধারায় রূপাস্করের তন্ত ডঃ শীল গ্রহণ করেন নি। হেগেলীয় শিল্পদর্শনের যে সমালোচনা আমরা ডঃ শীলের মধ্যে প্রত্যক করেছি তা অবশ্য ইতিপূর্বে আমরা Schelling প্রমুখ দার্শনিকের শিল্প আলোচনায়ও পেয়েছি। এদের মতে প্রকৃতির ক্রমবর্ধমানতার ইতিহাস আমরা হেগেল কথিত দ্বান্দ্রিক পদ্ধতিতে যেমন পাই না, ঠিক তেমনি কবে শিল্পের প্রগতির ক্ষেত্রেও এই তত্ত্ব অপ্রযোজ্য। দান্দ্বিক পদ্ধতি যে নতুন সত্য আবিষ্কারের আবিষ্কৃত পদ্ধতি নয় এই সতাটুকু হেগেলের কাছে ধরা পড়ে নি। পরিণত ব্রজেন্দ্রনাথ বললেন যে, হেগেলীয় দ্বান্দ্বিক পদ্ধতিতে আমরা যা পেতে পারি, তা হল Codification, Systematization and Rational Explanation. ইতিহাসের বিবর্তনের পথে কোন বিশেষ সত্যের উধর্বতন সম্বন্ধে সুনির্দিষ্ট ধারণা দেবার শক্তি দ্বান্দিক পদ্ধতি বা Dialectics-এর নেই। অবশ্য এই সতাটক তরুণ Taine-র চোখেও ধরা পড়ে নি। ব্রজেন্দ্রনাথ দীর্ঘদিন পূর্ণতা তত্ত্বের অনুধ্যান করেছেন। Rounded perfection বা পূর্ণায়ত জীবনদর্শনের অবেষণ করেছেন দীর্ঘদিন ধরে। এই অনসন্ধান বশেই তার পরিণত বন্ধির কাছে হেগেলীয় দ্বান্দ্বিক পদ্ধতির পরিমিত প্রয়োগ সুবিধার সত্যটি উদ্ভাসিত হয়ে উঠেছে।

শিল্প ও নীতির পারস্পরিক সম্বন্ধ বিচারের ক্ষেত্রে আচার্য ব্রজেন্দ্রনাথ Moral teaching by Aesthetic culture-এর কথা বললেন। মানুষের আবেগগত জীবনের সংযম এবং নিয়ন্ত্রণের মাধ্যমে যে নৈতিক অভ্যাস এবং ব্যবহার-বিধি গঠন করা যায়, এই তত্তে তিনি বিশ্বাস করেছেন। ডঃ শীলের মতে মানুষের নৈতিক জীবন তার সামাজিক জীবনকে আশ্রয় করে ; প্রান্তিক সত্তা সম্পর্কিত ধারণা (Belief in Ultimate Realities) সাধারণতঃ আসে ধর্মীয় বিশ্বাস থেকে নৈতিক বিশ্বাসের পরিপ্রেক্ষিতে। প্রথমতঃ তাঁর মতে সামাজিক কল্যাণ এবং অভ্যাস এবং আচরণগত ব্যবহার-বিধি বর্ণনাই হ'ল নীতিশাস্ত্রের উদ্দেশ্য, এই পথে মানুষের সামাজিক কল্যাণ সাধিত হয়। দ্বিতীয়তঃ ডঃ শীল নন্দনতাত্ত্বিক কৃষ্টি বলতে আবেগগত জীবনের অনুশীলন ও পরিণতিকে বুঝেছেন। ধর্মীয় তত্ত্বের উর্ঘতনকে তিনি তেমন প্রাধান্য দেন নি। বরং মানুষের সংস্কারগত সহজ প্রতিক্রিয়াকে মানুষের জীবনের সঙ্গে যুক্ত করে তিনি মানুষের কৃষ্টি জীবনের একটি জ্ঞাতা অনির্ভর বা Objective চিত্র তুলে ধরবার চেষ্টা করেছেন। তাঁর মতে ধর্মীয় শিক্ষা দেওয়ার পরে নীতি শিক্ষা প্রদান করা হ'ল এক ধরনের Hysteron Proteron-এর দৃষ্টান্ত। ডঃ শীল সংস্কৃত নাট্যকারদের শিল্প প্রকৃতিতে এই নৈতিক আদর্শের প্রাধান্যটুকু লক্ষ্য করেছিলেন। তাঁর অপ্রকাশিত Autobiography গ্রন্থে তিনি বললেন, 'Sanskrit Dramatist has a sense of propriety and Moral equilibrum which is offended by the final triumph of vice over virtue, of an unmoral fate over the human demand for equity and justice.' নাটকের আখ্যান ভাগে পাপ যদি পুণোর উপর জয়ী হয় তবে সেই নাটক দর্শনে মানুষের মনে নৈতিক আদর্শের প্রতি শ্রদ্ধা কমে যাবে, এই আশংকা সংস্কৃত নাট্যশাস্ত্রকারদের মনে যথার্থই ছিল। তাই এই ধরনের নাটকের অভিনয়ের মধ্য দিয়ে সংস্কৃত নাটাশান্ত্রী ধর্মকে জয়ী করেছিলেন। ডঃ শীলের মতে

এই বিরোধটা যথার্থ ন্যায়সংগত হয়েছিল, কেননা মানুষের মনের নন্দনতাত্ত্বিক প্রবণতার চেয়ে নৈতিক প্রবণতাটুক গভীরতর। নৈতিক ভারসামাটুকু একদিকে যেমন মানুষের দৈনন্দিন জীবনের পক্ষে কামা ঠিক তেমনি ধারা এই নৈতিক ভারসামাটুকু রক্ষা করা হল শিল্পের অন্যতম প্রধান লক্ষ্য; আচার্য ব্রজেন্দ্রনাথ এই প্রসঙ্গে ডঃ জনসনের অনুগামী। Poetic Justice বা কাবাগত ন্যায়পরায়ণতা— এটি কাবোর স্বরূপ লক্ষণ বলে জনসনের মতই ব্রজেন্দ্রনাথও চিন্তা করেছেন। মহাকবি মিলটন এই চিন্তাধারা অনুসরণ করেই কাবাগত ন্যায়পবায়ণতাকে রাজনৈতিক ন্যায়পরায়ণতার অনেক উপরে স্থান দিয়েছেন।

কবি কীটসেব কাব্যতত্ত্ব আলোচনায় ডঃ শীল চেতনা এবং আত্মচেতনা এই দুটি মানসিক স্তরের মখোমখি সংস্থাপনকে কাব্যসৃষ্টির পক্ষে অত্যন্ত প্রয়োজনীয় বলে গণ্য করেছেন। এই সত্রের ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে তাঁর বক্তব্যে আমবা হেগেলীয় প্রভাব লক্ষ্য করেছি। কবি যখন জগৎ শুখন্ধে সচেতন হন না সেই মানস অবস্থা হল Thesis পর্যায়ের: হেগেলের দ্বান্দ্বিক পদ্ধতিতে Thesis-এর পরে আসে Anti-thesis। অতএব ব্রজেন্দ্রনাথ Anti-thesis হিসেবে আত্মসচেতন বা self-consciousness-এর সংস্থাপন করলেন। আত্ম-চিন্তা সুরু হওয়ার সঙ্গে সঙ্গে কবি আপন মনোবিকলন করেন, আপন মনের দুঃখবোধ নিয়ে তাঁর সমীক্ষার অন্ত থাকে না। কবি ক্রমে ক্রমে আপন জীবনের ট্রাজেডীর মূল সত্যটুকুর সন্ধান পান। এতো গেল মনোবিকলনের একদিক, অপর দিকে কবির আত্মসচেতনতা তার মানসিক প্রশান্তিকে বিনষ্ট করে, মনের সহজ স্বতঃস্ফৃর্তিচুকু হারিয়ে যায়। অবশ্য ডঃ শীলের মতে এই স্বতঃস্ফৃর্ততার বিনষ্টি মহৎ শিল্পেব উদ্ভব সম্ভব করে। ডঃ শীল মনের এই অবস্থাকে 'Sense of the Luxurious' আখ্যা দিয়েছেন। শিল্পী-মনের এই দ্বন্দ্বমখর অবস্থাকে উনি 'Melody' এই নামে অভিহিত করেছেন। ডঃ শীলের মতে কবি মনের এই নিরম্ভর দন্দ মনের সহজ আবেগকে এক ধরনের আত্ম নিপীড়ন জাত বিষাদে পরিণত করে তোলে। এই মানসিক অশান্তিকে ডঃ শীল 'Impersonal Quality' বলেছেন। কবি যখন আপন দুঃখকে আপন আনন্দ-বেদনাকে ব্যক্তিসভা থেকে বিচ্যুত করে দেখেন তখন এই ধরনের নৈর্বাক্তিক গুণ বা 'Impersonal Quality' শিল্পীর মনে উদ্ভব হয়। এই নৈর্বাক্তিকতা ডঃ শীলকে ক্রোচে এবং জেন্টিলের মত নব্য হেগেলীয় দার্শনিকদের সমধর্মী করে তুলেছে। কিন্তু বিদ্যায়ের কথা যে যদিও কাব্য মূলতঃ কবির একান্ত ব্যক্তিগত অনুভূতির প্রকাশ তবুও কবির ভূমাদর্শনের প্রসাদগুণে এক ধরনের বৈরাগা। এই বাক্তিগত অনুভৃতিটিকে চুডান্ত নৈর্ব্যক্তিকতা দান করে। কবি কীটসের আলোচনা প্রসঙ্গে ডঃ শীল বাব বার এই Impersonal Quality বা নৈর্বাক্তিক প্রসাদগুণের উল্লেখ করেছেন। ডঃ শীলের মতে কীটসের- Endymion কাবাগ্রছে কবি যে সৌন্দর্যের উপাসনাব কথা বলেছেন, সেই সৌন্দর্যের উপাসনায ইন্দ্রিয়গত সুখবোধের স্থান নেই। স্নায়বিক সুখকে অতিক্রম কবে সৌন্দর্যের উপাসনায় কবি এক ধরনের ইন্দ্রিয় সুখের সন্ধান পেয়েছেন। এই সুখ এলো কবি মনের কল্পাশ্রিত আদর্শ সুখের মুর্তিতে। এই আদর্শায়িত সুখকে আমরা আনন্দ বলতে পাবি। এই আনন্দের দৃষ্টিকোণ থেকে প্রকৃতিকে এক অবিমিশ্র অবিচ্ছিত্র সত্তারূপে ব্রজেন্দ্রনাথ প্রতাক্ষ করেছেন। নন্দনতাত্ত্বিক দৃষ্টিকোণ থেকে সুন্দর প্রকৃতির অবিচ্ছিন্নতাকে ব্রজেন্দ্রনাথ বিশ্বপ্রেমের সোপানরূপে ব্যবহার করেছেন। প্রেম ও আগ্বরতি এই দার্থবৃদ্ধি প্রণোদিত মানস প্রবণতাকে ব্রক্তেন্দ্রনাথ সাহিত্যতত্ত্বে সহজেই অতিক্রম করলেন। তাঁর এই নন্দনতাত্ত্বিক দৃষ্টিকোণ থেকে দেখা প্রকৃতির সৌন্দর্যের অবিচ্ছিন্নতাকে কেন্দ্র করে প্রকৃতির সঙ্গে মানুষের যে একায়তাটুকু তিনি আবিদ্ধার করেন, সেই একায়তাটুকু এলো সৌন্দর্যের মধ্য দিয়ে : এর ফলে যে অবিচ্ছিন্নতা বোধটুকু মানুষের মনে সঞ্জাত হয় তাকে আশ্রয় করে এই সার্বিক সৃন্দরের প্রভাব সর্বত্তগ হয়। এই যে সৌন্দর্যের সর্বব্যাপী প্রভাবের কথা ব্রজেন্দ্রনাথ বললেন, সেটুকু সামগ্রিকভাবে সঙ্গীতের ক্ষেত্রে প্রযোজ্য। ডঃ শীলের অপ্রকাশিত Autobiography গ্রন্থে আমরা সঙ্গীত সম্বন্ধে যে আলোচনা পাই তাতে তিনি একথা স্পষ্ট করে বললেন যে, সৃন্দরের সার্বিকত্যুকু আমরা সঙ্গীতে পাই না। কেন না, সঙ্গীত হল শিক্ষাসাপেক্ষ। শিল্পে অধিকারভেদ তত্ত্বকে ব্রজেন্দ্রনাথ এইভাবে শিক্ষাসাপেক্ষ করে প্রত্যক্ষ করলেন সঙ্গীতেব ক্ষেত্রে। সঙ্গীতের আলোচনা প্রসঙ্গে তিনি হিন্দু সঙ্গীতের উল্লেখ করেছিলেন এবং এই প্রসঙ্গে তাঁর মন্তব্য হ'ল, দীক্ষা এবং শিক্ষা ব্যতীত হিন্দু সঙ্গীতের মর্মমূলে প্রবেশ সহদয় সংবাদীর পক্ষেও সম্ভব নয়।

পাশ্চাতা সঙ্গীত শাস্ত্রীরা হিন্দু সঙ্গীতে 'Harmony'র সন্ধান নাকি পান নি। ডঃ শীল এই অভিমতের বিরোধিতা করলেন। তিনি তাঁর Positive sciences of the Ancient Hindus গ্ৰন্থে বললেন ঃ 'This Harmony as evidenced in music and other forms of plastic art was a phenomenon not only of the Aesthetic world but of the phenomenal world as well.' ডঃ শীলের Harmony বা সুরসঙ্গতির ধারণা শুধুমাত্র যে শিল্প এবং কাব্যলোকেই প্রত্যক্ষ ছিল তা নয়, তিনি তাকে প্রত্যক্ষ করলেন মানুষের ব্যবহারিক জগতেও। তাঁর এই চিন্তাধারাটুকু মনে হয় প্রাচীন ভারতের চিন্তাধারার সঙ্গে সংযুক্ত। ভারতীয় নন্দনতাত্ত্বিক ভোজদেব বলেছিলেন যে জীবনসত্য ও শিল্পসত্য সমার্থক। ডঃ শীল এই ধরনের সার্বিক সমন্বয়ে বিশ্বাস না করলেও জীবন এবং শিশ্পের ক্ষেত্রে তিনি এক ধরনের সঙ্গীতমুখ্র সঙ্গতি প্রত্যক্ষ করেছিলেন, যেটা আমরা তাঁর উপরোক্ত উদ্ধৃতি থেকে জানতে পারি। শিল্পক্ষেত্রের Harmony-কে জীবনের ক্ষেত্রে প্রভাক্ষ করার ফলঙ্রুতি হ'ল ডঃ শীলের দর্শনে প্রেমতত্ত্বের অভিব্যক্তি। মানুষের সঙ্গে মানুষের এই যে আতান্ত্রিক ভালবাসট্টক নিতা সত্য, সেই ভালোবাসাই হ'ল শিল্পরসিকের পক্ষে শিল্পীর শিল্পকৃতি বিচারের একমাত্র পথ। এই ভালবাসার পথে শিল্পী এবং সমালোচক সামীপ্য এবং সাযুজ্য লাভ করে। তাই ডঃ শীলের শিল্প দর্শনে problem of communication বা সমালোচকের পক্ষে কবিকে বোঝার পথে বাধা নেই। যে সঙ্গীতকে ব্রজেন্দ্রনাথ কাব্যে প্রত্যক্ষ করেছেন, তাকেই আবার তিনি দেখেছেন জীবনে। তাই সঙ্গীতের পরিপ্রেক্ষিতে জীবন এবং শিল্পের অভিন্নতা তিনি ঘোষণা করেছিলেন। কাব্য-সাহিত্যকে তাই তিনি criticism of life বা জীবন-বীক্ষণ (জিজ্ঞাসা) বলে আখ্যাত করেছিলেন। যেখানে এই জীবন-বীক্ষণ বা Criticism of life নেই সেই শিল্পে সেই কাব্যে রসের প্রসাদ গুণের ন্যুনতা ঘটে। সে ক্ষেত্রে কাব্য জীবন থেকে বিচ্যুত হয়ে কেবলমাত্র আপন আবয়বিক রূপ গৌরবে উদ্ধত : সেখানে কাব্যকে ব্রজেন্দ্রনাথ 'Formal' আখ্যা দিয়ে তাকে কাবোর পূর্ণ মর্যাদা দিতে অস্বীকার করেন। রবীন্দ্রনাথের কাব্য-সাহিত্যের আলোচনা প্রসঙ্গে ব্রজেন্দ্রনাথ রবীন্দ্রনাথের সৃষ্টিতে কাব্যের আবয়বিক প্রসাদণ্ডণ বা Formal Quality-র প্রশংসা করতে পারেন নি। তাই আমরা দেখেছি যে, রবীন্দ্রনাথের একান্ত সহাদ হয়েও তিনি সর্বক্ষেত্রে রবীন্দ্র-কাব্যের প্রশংসায় মুখর হয়ে উঠতে দিধা বোধ করেছেন।

#### ব্রজেন্দ্রনাথের আলোচনা প্রকরণ (His Methodology)

ব্রজেন্দ্রনাথের ঐতিহাসিক তুলনামূলক প্রকরণ তাঁকে নানান বিভিন্ন ধর্মী বাদানুবাদের পরিপ্রেক্ষিতে আপন মতবাদের গৌরবটুকু প্রতিষ্ঠা করতে সাহায্য করেছিল। তিনি যখনই ভারতীয় শিল্পের বা সত্যের কথা বলেছেন তখনই আমরা দেখেছি তাঁর আলোচনার পরিপ্রেক্ষিতটুকু আলোচা বিষয়ের সংকীর্ণতাকে অতিক্রম ক'রে একটি সর্বজনীন পশ্চাদৃপটকে আশ্রয় করেছে। অনুরূপতা হ'ল ব্রজেন্দ্রনাথের আলোচনা প্রকরণের অন্যতম স্তম্ম স্বরূপ। আলোচ্য বিষয়ের অনুরূপ আলোচনা কোথায় কবে সংযোজিত হয়েছে সেই তত্ত্ব আমরা ব্রজেন্দ্রনাথের আলোচনার পাই। শিল্প আলোচনা তিনি কখনও একক ভাবে, অনন্য ভাবে করেনি। ভারতীয় শিল্পের আলোচনা করতে গিয়ে তিনি গ্রীক শিল্প এবং সাহিত্যের ভূরি ভূরি নজীর উদ্ধার করেছেন, চৈনিক এবং জাপানী শিল্পের দৃষ্টান্ত উদ্ধৃত করেছেন। এই ভাবে প্রাচীন এবং সমকালীন ঐতিহাসিক নজীর উল্লেখ করে তার পটভূমিতে তিনি শিল্পের মূল্যায়ন করেছেন। তাঁর এই মূল্যায়ন ব্যাপারে অনুরূপ পদ্ধতি আমরা চিস্তাশীল নব্য নন্দনতাত্ত্বিকদের মধ্যে পেয়েছি। Yvor Winters এই ধরনের ঐতিহাসিক সমালোচনাশ্রত পদ্ধতির, অবতারণা করেছেন। Winters-এর কথার উল্লেখ করি; তাঁর মতে সমালোচনা পদ্ধতির মধ্যে থাকবেঃ

(3) To state relevant historical and biographical material. (3) To analyse the winter's relevant theories. (3) To make a rational criticism of paraphrasable content. (8) To make a rational criticism of feeing, style, language and technique, (4) To make a final act or judgement.

Yvon Winters যে দৃষ্টিকোণের কথা বললেন, তা হ'ল সম্যুক্ দর্শনের দৃষ্টিকোণ। ব্রজেন্দ্রনাথ যখন এই দৃষ্টিকোণ থেকে রবীন্দ্রসাহিত্যের বিচার করেছেন তখন তিনি রবীন্দ্রসাহিত্যের পূর্ণায়ত রূপের অসীম সৌন্দর্যটুকু আকর্ষ্ত পান করেছেন ; রবীন্দ্রকাব্যের প্রশংসায় তিনি পঞ্চমুখ হয়ে উঠেছেন। একথা উল্লেখযোগ্য যে, প্রথম জীবনে যখন তরুণ ব্রজেন্দ্রনাথ দার্শনিক হেগেলকে অনুসরণ করেছেন অন্ধভাবে তখন তিনি রবীন্দ্রকাব্যের এই সার্বিক প্রসাদ গুণাঁটুকু প্রত্যক্ষ করতে পারেন নি। ঘান্দ্রিক পদ্ধতির বিচ্ছিন্নতা ব্রঞ্জেন্দ্রনাথকে রসকে তাব স্ব-স্বরূপে প্রত্যক্ষ করার সুযোগ দেয় নি। পরিণত ব্রজেন্দ্রনাথ হেগেলের প্রভাব মুক্ত হয়ে যখন দ্বান্দ্বিক পদ্ধতির বিচ্ছিন্নতাকে অতিক্রম করলেন তখন তাঁর চোখে রবীন্দ্রনাথের কাব্যের সুষমাটুক উদঘাটিত হয়েছিল। প্রথম জীবনে রবীন্দ্রকাব্যকে তিনি জীবন থেকে বিচ্যুত করে দেখেছিলেন। তাই তা জীবন পর্যালোচনা বা criticism of life নয় বলে তাকে সার্থক কাবির গৌরবটুকু দান করেন নি। এই সার্বিকতার দৃষ্টিকোণ হ'ল ভূমার স্পর্শ ধন্য ; এ দেখা হ'ল sub specie aeternitatis, ঔপনিষদিক জীবন দর্শনের আদর্শ : এই আদর্শ আশ্রত ভুমার ধারণা ব্রজেন্দ্রনাথকে সম্যক দর্শনের অধিকার দিয়েছে। ব্রজেন্দ্রনাথের পূর্ণতার ধারণা এবং সেই ধারণাব নিত্য উপাসনা তাঁকে পরিপূর্ণ সৌন্দর্যের পূজারী করে তুলেছিল। রমা রালার মতই তিনি কালাশ্রিত closed system-এর বিরোধিতা করেছেন। তাঁর এই পূর্ণতার ধারণার মধ্যেই তিনি যে Synthetic Philosophy বা সমন্বয়ী দর্শনের কথা বলেছেন, সেই দর্শনের উপর পূর্ণতার প্রভাব বহুলাংশে পড়েছে। এই পূর্ণতার দেখা ব্রক্ষেনাথ রবীন্দ্রনাথের ইংবেজী 'গীতাঞ্জলি'ব মধ্যে পান নি। তাই যখন গীতাঞ্জলিব কবি বিশ্ববন্দিত

হয়েছেন তখন ব্রজেন্দ্রনাথ কবিকে এক পত্রে লিখলেন যে, এই কাবাগ্রন্থের মধ্যে কবির প্রতিভার সম্যক্ স্ফুর্তি ঘটে নি। এমন কি পাশ্চাত্য দেশের সমালোচকেরা যখন কবিকে Mystic আখ্যার আখ্যাত করেছেন তখন ব্রজেন্দ্রনাথ তার প্রতিবাদ করেছেন। কেন না তার মতে রবীন্দ্রনাথের প্রতিভার মধ্যে যে পরিপূর্ণতার প্রসাদগুণাকু অনুস্যুত ছিল তার যথার্থ বর্ণনা এই Mystic শব্দটির দ্বারা করা যায় নি। তরুণ ব্রজেন্দ্রনাথ যখন শিল্পকে কেবলমাত্র জীবনের পর্যালোচনা বা criticism of life রূপে প্রত্যক্ষ করেছেন তখন তিনি শিল্পের বৌদ্ধিক রূপটুকুর উপরই জোর দিয়েছেন বলে আমাদের মনে হয়। অবশ্য ব্রজেন্দ্রনাথ নিজেও এ সম্বন্ধে সচেতন হয়ে উঠেছিলেন তার পরিণত বয়সে। তার অপ্রকাশিত Autobiography গ্রন্থে তিনি এই তত্ত্বের পর্যালোচনা করে বললেন, 'The role of art as criticism of life ought to be subservient to something which has greater appeal to imagination.' অতএব বলা চলে যে, শিল্পকে জীবনের পর্যালোচনা রূপে প্রত্যক্ষ করার কাহিনী হ'ল অপরিণত ব্রজেন্দ্রনাথের শিল্প বিচারের ইতিবৃত্ত।

পরিণত ব্রজ্ঞেন্দ্রনাথ যখন সম্যুক দর্শনে বিশ্বাস করেছেন তখন তিনি প্রথম যগে বাবজত Historico—Comparative Method বা ইতিহাস আদ্রিত তলনামূলক পদ্ধতিকে ত্যাগ করে Genetic Method-এর প্রবর্তন করেছেন শিল্প আলোচনার ক্ষেত্রে। তাঁব অপ্রকাশিত Autobiography গ্রন্থে তিনি শিল্প ইতিহাসের যে পর্যালোচনা করেছেন তার ক্রমবিকাশ ঘটেছে Helenic Art. Renaissance Art. The Buddhist and Hindu Art— এই ক্রমপর্যায়কে আশ্রয় ক'রে। শিল্প আলোচনার এই ঐতিহাসিক সম্পর্কের কালক্রম তিনি শিক্ষজ্ঞগৎ এবং জীব জগতের সর্বত্র প্রতাক্ষ করেছেন। তাঁর Neo-romantic Art ধারণার ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে তিনি তিনটি মৌল সত্যের কথা বললেন (১) The ideal content of consciousness (3) The Mythopaeic process (9) The crowning transfiguration of the birth of a new emotion, as of a new tone or harmony, transfiguring the imaginative material; অর্থাৎ ব্রজেন্দ্রনাথ শিল্পে শিল্পীর কল্পনাশক্তি এবং আবেগের মুখ্যতাকে স্বীকার করলেন। কল্পনা ও আবেগের মুখ্যতা তিনি রবীন্দ্রনাথের প্রভাত সঙ্গীত এবং সন্ধ্যাসঙ্গীত-এ প্রত্যক্ষ করেছেন। কবির এই কাব্যগ্রন্থ দুটিকে ব্রজেন্দ্রনাথ Neo-romantic lyric আখ্যা দিয়েছিলেন। ব্যক্তি-নির্ভর অনুভৃতির প্রবল স্রোভ কবি এবং পাঠককে ভাসিয়ে নিয়ে গিয়েছিল, কিন্তু প্রভাতসঙ্গীত এবং সন্ধ্যাসঙ্গীত-এর মধ্যে তিনি জীবনের পর্যালোচনা বা criticism of life-এর দর্শনীয় রূপটক খঁজে পান নি. আর পান নি Mythpoeia-কে। অবশ্য ব্ৰজ্ঞেন্দ্ৰনাথের মতে সন্ধ্যাসঙ্গীত-এর চেয়ে প্রভাত সঙ্গীত উচ্চতর মানের কাব্যগ্রন্থ। কেন না প্রভাত সঙ্গীতে জীবনের পর্যালোচনা অর্থাৎ criticism of life-কে তিনি কিয়ৎ পরিমাণে প্রতাক্ষ করেছেন। উপসংহারে এই জীবনের পর্যালোচনা তত্ত্বের অতিক্রমণ বা transcendence যে উচ্চতর মানের এ কথা ব্রক্তেব্রনাথ স্বয়ং আমাদের দেখিয়েছেন উদাহরণ সহযোগে, তাঁর কাব্যগ্রন্থ The Quest Eternal-এ। ব্রজেন্দ্রনাথ এখানে এক ধরনের Mysticism-এর প্রয়োগ করেছেন। এই ধরনের Mysticism-এর অভিজ্ঞতায় বৃদ্ধি আতান্ত্রিক ভাবে সক্রিয় হয় : কবি ব্রজেন্দ্রনাথের কাব্যে আমরা এই বৃদ্ধিগত Mysticism প্রত্যক্ষ করেছি। এই ধরনের Mysticism-এর দেখা পেয়েছিলাম আমরা পশ্চিমী মহাকবি টেনিসনের মধ্যে। কাব্য বা শিল্পে যখনই এই ধরনের Mysticism-এর ছৌয়া লাগে তখন সেই

১৭০ नमन्डद

কাব্যের 'অনন্যতা' বহুগুণে বর্ধিত হয়। কাব্যের অনন্যতা বিচার তথন আর শুধুমাত্র রসিকের ব্যক্তিগত রূপ অরুপের উপর নির্ভরশীল থাকে না। তখন তার যথাযথ মূল্যায়নের ক্ষেত্রে গণমানসিকতা বা Mass consciousness এবং কাল-মানসিকতা বা Age consciousness-এর দিকে লক্ষ্য রাখতে হয়। অর্থাৎ ডঃ শীল এ কথাই বলতে চেয়েছেন যে 'সহাদয় হৃদয় সংবাদী' যে মানদগুটি দিয়ে শিল্পীর শিল্পের মূল্যায়ন করেন সেই মানদগুটি গঠিত হয় সমকালীন মানুষের ভাব-ভাবনার প্রভাবে। এই প্রসঙ্গে ব্রজেন্দ্রনাথ কর্তৃক রবীন্দ্রসাহিত্যের মূল্যায়নের কথা একটু বিশদভাবে বলি।

রবীন্দ্রসাহিত্য সমালোচনা প্রসঙ্গে ব্রজেন্দ্রনাথ প্রকৃতির প্রতিশোধের কথা উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন, উদভান্ত প্রেমে যে অসদর্থক জীবন সমালোচনার আমরা সাক্ষাৎ পাই তারই পরিণতরূপ *প্রকৃতির প্রতিশোধে* দেখেছি। সমকালীন নাটকণ্ডলির মধ্যে *প্রকৃতির প্রতিশোধের* স্থান নির্দেশ করতে গিয়ে ব্রক্তেন্দ্রনাথ বললেন যে, আধুনিক যুগের মহাকাবাণ্ডলির মধ্যে থেমচন্দ্রের বৃত্র সংহার এবং দশমহাবিদ্যার যে স্থান তারই অনুরূপ স্থান হ'ল প্রকৃতির প্রতিশোধের আধুনিক নাটকের ক্রমবিবর্তন ধারায়। পাশ্চাত্য সাহিত্যের প্রতি ডঃ শীলের পক্ষপাতিত্ব সর্বজনবিদিত। তাই দেখি যে, যখন তিনি প্রকৃতির প্রতিশোধ-কৈ Paracelsus-এর সঙ্গে তলিত করেন এবং Paracelsus-এর সাহিত্যিক মল্যের অত্যচ্চ মর্যাদার কথা বলেন তখন আমরা ডঃ শীলের সাহিত্য বিচারকে একদেশদশী না বলে পারি না। ডঃ শীল বলেন ঃ 'A moment's comparison between the Paracelsus and the Prakritir Pratisodha make the immense superiority of the former manifest in point of profound speculative insight, dramatic range and complexity of life, a sense of the social problem and human perfectibility and a masterly comprehension of the many sided forces and tendencies which go to make up the stream of existence প্রকৃতির প্রতিশোধে ডঃ শীল প্রত্যক্ষ করেছেন ব্যক্তি মননের সত্য অধীক্ষার সঙ্গে প্রেম ও ভালবাসার দ্বন্ধ। তাঁর মতে, রবীন্দ্রনাথের প্রকৃতির প্রতিশোধ-এ ভূমার স্পর্শ নেই : অনম্ভ প্রেমের ব্যঞ্জনা নেই। ডঃ শীল কবির এই নাট্য কাব্যটিতে একধরনের যান্ত্রিক বন্ধনকে প্রতাক্ষ করেছেন : এই যান্ত্রিক বন্ধনের মধ্যে শিল্পীর স্বাধীনতার নিঃশ্বাস রুদ্ধ হয়ে যায় : কিন্তু প্রকৃতপক্ষে সত্যিকারের শিল্প সৃষ্টিতে শিল্পীর স্বাধীনতা কখনই ক্ষুপ্প হয় না। প্রকৃতির প্রতিশোধ-কে যদি আমরা নাট্যকারের মর্যাদা দিই, সার্থক সৃষ্টি বলে গ্রহণ করি, তবে এ কথা ষীকার করতেই হয় যে এখানে কবির স্বাধীনতার অপলাপ ঘটে নি। ডঃ শীল *সন্ধ্যাসঙ্গীত* এবং প্রভাতসঙ্গীতে-র আলোচনা প্রসঙ্গে যে জীবন-বীক্ষণ তত্ত্বের অবতারণা করেছিলেন, সে কথা আমরা পুর্বেই বলেছি। নবা রোমান্টিক লিরিক কাব্যের প্রকৃষ্ট উদাহরণ হিসেবে ডঃ শীল রবীন্দ্রনাথের সন্ধ্যাসঙ্গীত এবং প্রভাতসঙ্গীত-কে গণ্য করেছে। কাব্য সুষমার জনয়িত্রী হ'ল কবির একান্তভাবে Subjective বা তম্ত্র-অনির্ভর দৃষ্টিভঙ্গী ; জীবনের এবং জগতের দুঃখ-বেদনার দ্বন্দকে অতিক্রম করে, কবিমন জয়ী হয়। আমরা প্রেই বলেছি যে প্রভাতসঙ্গীতের মধ্যে ব্রজেন্দ্রনাথ যতট। জীবনবাক্ষণ প্রত্যক্ষ করেছেন ঠিক ততটা তিনি সন্ধ্যাসঙ্গীতের মধ্যে খুঁজে পান নি।

রবীন্দ্রনাথের গীতধর্মী কবিতায় প্রজেন্দ্রনাথ প্রাথমিক আবেগের প্রাধান্য লক্ষ্য করেছেন। তাঁর মতে কবি যে ধরনের চিত্রকল্প তাঁর গীতিধর্মী কবিতায় ব্যবহার করেছেন তার অধিকাংশতেই খুব পরিণত মানসিকতার নিদর্শন নেই। অর্থাৎ কবি কর্তৃক সহজ্ঞ সরল চিত্রকল্পের ব্যবহারকে ডঃ শীল কবি মানসের অপরিণত অবস্থার লক্ষণ বলে গণ্য করেছেন। আমাদের মতে সহজ সরল আঙ্গিক অথবা চিত্রকল্পের ব্যবহারে কবির অপরিণত মানসিকতার লক্ষণ নেই। বরং একথা আমরা বলব যে, সরল আঙ্গিক হ'ল পরিণত মানসিকতার লক্ষণ। বাইবেল ধর্মগ্রন্থের লেখাঙ্গিক অত্যন্ত সরল। তাই বলে বাইবেলের বক্তব্যকে কোন সমালোচকই অপরিণত মানসিকতার ফলশ্রুতিরূপে গণ্য করবেন না। *ভানুসিংহের পদাবলী*র সমালোচনার প্রসঙ্গে ডঃ শীলের বক্তব্য অনুধাবন করলে আমরা আবার পাশ্চাত্য সাহিত্যের প্রতি ডঃ শীলের পক্ষপাতিত্বটুকু প্রতাক্ষ করি। এই প্রসঙ্গে বলা দরকার যে ডঃ শীল রবীন্দ্র সাহিত্যের আলোচনা প্রসঙ্গে Historical-Comparative বা ইতিহাস আগ্রিত তুলনাগত পদ্ধতির প্রয়োগ করেছেন। *ভানুসিংহের পদাবলী* র উৎকর্ষ অনুধাবন করতে গিয়ে ডঃ শীল প্রাচীন ইতালীয় প্রেমকাহিনীর যে পুনরাবৃত্তি কবি কীট্স করেছেন তার সঙ্গে তুলনা কবে ভানুসিংহের পদাবলীর মূল্যায়ন করার প্রয়াস পেয়েছেন ডঃ শীল। এই ধরনের তুলনামূলক বিচার আমাদের মতে বহু ক্ষেত্রে রবীন্দ্রসাহিত্যের মূল্য বিচারে অবমূল্যায়ন ঘটিয়েছে। কাব্যকে তার আপন পরিপ্রেক্ষিতে বিচারের প্রয়োজনীয়তাটুকু এ যুগের প্রায় সকল সমালোচকই স্বীকার করে নিয়েছেন। কাব্য তার আপন পরিপ্রেক্ষিতে শ্বতম্ব্র। ব্রজেন্দ্রনাথের Quest Eternal-কে বুঝতে হলে কবির ভারতীয় মানসিকতাকে প্রথমে যথাযথ অনুধাবন করতে হবে। তারপর তার সঙ্গে বিশ্বমানসিকতার যোগটুকু উপলব্ধি করতে হবে। ব্রজেন্দ্রনাথের Quest Eternal বুঝতে গিয়ে আমরা যে দান্তে অথবা মিলটনের মানসলোকের পরিপ্রেক্ষিতে Quest Eternal-কে স্থাপন করি, তবে আমাদের কাব্যবিচার ভ্রান্ত হবে। ডঃ শীল কৃত রবীন্দ্রনাথের ভানুসিংহের পদাবলীর বিচারের মধ্যেও এই ধরনের স্রান্তি অনুস্যুত হয়ে গেছে বলে আমাদের বিশ্বাস। এই সমকালীন মানুষের ভাব-ভাবনাকে তিনি Age-consciousness বলেছেন। আমবা এই বিশ্বমানব তত্ত্বকে গ্রহণ করি, আমরা এই তত্ত্বকে স্বীকার করি, কেননা বিশ্বাস করি যে Man is not a moral McIchizedeck এই কাল মানসিকতা স্বীকার না করলে আমরা কাব্য ও শিশ্পের বাঞ্জনা তত্ত্বটিকে যথাযথ অনুধাবন করতে পারব না। শব্দের অর্থ আভিধানিক হ'লেও তার ব্যঞ্জনা সঞ্চিত হয়ে থাকে যুগ মানসে এবং জাতি মানসে। যক্ষের বিরহ কাহিনী মেঘদূতের দৌত্য অথবা দুখ্মশু শকুন্তলার প্রেম-বিরহ-মিলন কথার মর্মমূলে কেবলমাত্র মেঘদূত ব। অভিজ্ঞান শকুন্তলম কাব্যগ্রন্থ পাঠ করে তার শাব্দিক বা বাচিক অর্থা্টুকু অনুধাবন কবলেই প্রবেশ করা যাবে না ; ভারতীয় ঐতিহ্যে সন্লিবিষ্ট হ'য়ে তবেই এই দু টি বিখ্যাত কাব্যগ্রন্থের যথার্থ রসোপলব্ধি ঘটে। ঠিক এই ভাবেই আমরা রামায়ণ মহাভারত প্রমুখ মহাকাব্য দু'টির কথাও বলতে পারি। মহাভারতের বা রামায়ণের কাহিনীর অন্তরে প্রবেশ করতে হলে ভারতীয় ঐতিহ্যে অবগাহন স্নান করে উঠে তবেই ভারতীয় মহাকাব্য দু'টির রসের জগতে প্রবেশ করা চলতে পারে। মহাভারত পাঠ করার সময় সমগ্র প্রজাতি মানুষ যুগ মানসকে আশ্রয় করে পাঠকের মনে অধিষ্ঠিত হয়। তবেই আমরা মহাকাব্যের রসের জগতে প্রবেশ লাভ করি। মহারথী ভীত্মদেব যখন অস্ত্র ত্যাগ করে কৃতাঞ্কলিপূটে ভগবান শ্রীকৃষ্ণকে বলেন

> শীঘ্র এসো কৃষ্ণ কর আমারে সংহার, তোমার প্রসাদে তরি এ ভব সংসার।

তখন ভক্ত পাঠকের হৃদয়ে অকথিত আনন্দের এই প্রসঙ্গে ডঃ শীল যে ব্যক্তি মানস ও সামগ্রিক মানসের সম্পর্কানুকু ব্যাখ্যা করেছেন তা অত্যন্ত যুক্তিপূর্ণ। তিনি ব্যক্তি মানসের সঙ্গে গণমানসিকতার যোগের বিভিন্ন পর্যায়ক্রম লক্ষ্য করেছেন। তার মতে ব্যক্তি-মন প্রথমে সমষ্টি-মনের মধ্য দিয়ে কাজ করে। এই সমষ্টি-মন হল Mass-consciousness, এই সমষ্টি-মন জনগণের মনের সমষ্টি মাত্র। তারপরে তিনি বললেন বিশেষ সম্প্রদায় বা গোষ্ঠীগত চেতনার কথা একে তিনি Community Consciousness বলেছেন। গোষ্ঠী চেতনা একই বিষয়ের দারা সূত্রাবদ্ধ। তার পরেব স্তর হ'ল যুগচেতনা বা Age Consciousness. এই যুগচেতনার সঙ্গে যুক্ত হয়ে মানুষ রসের আস্বাদন করে। চতুর্থ স্তর হ'ল মানবজাতি মানসিকতা বা Race Consciousness ঃ এই স্তরে ডঃ শীল যে সামগ্রিক মানব চেতনার কথা বলেছেন তা কোন ভৌগোলিক সীমায় আবদ্ধ শেত, পীত বা কৃষ্ণ জাতির মানসিকতা নয়; তা হ'ল সমগ্র মানবক্ষাতির চেতনা। এই পর্যায়ে বিশ্বচেতনা এক নবতর শিল্পচেতনার উদ্ভব ঘটায়। Dr. Seal-এর কথায় বলি তাঁর Autobiography গ্রন্থ থেকে ঃ

- (1) The mass consciousness or mass mind working in and through the aggregate of individual minds. This is not organised or expressed through any particular organ or vehicle but is recongnised as the conscious working through the proletariate.
- (2) The community consciousness or community mind. The community is held together by the bond of a common tradition and practice, is a more organised expression of the consciousness than the mass mind.
- (3) The age consciousness or the age mind. This is a living force and develops from age to age.
- (4) The race consciousness or race mind. By race consciousness is meant the human race in general and any particular race or people. By race consciousness accordingly, is meant the stage of human evolution which has been attained by man at that particular turn of human history.

ডঃ শীল একথা বলতে চাইলেন যে শিল্পের উৎকর্য অপকর্য যাচাই হবে সমষ্টি মননের দারা। যে সমষ্টি মনন প্রথম পর্যায়ে বিশৃংখলভাবে কিছু লোকের সমষ্টিগত অভিমতের দারা প্রকট হয়। তার মধ্যে যৌক্তিক শৃংখলার অভাব লক্ষিত হয়। দ্বিতীয় পর্যায়ে সমষ্টির পিছনে থাকে ঐতিহাগত বন্ধন ঃ এ ক্ষেত্রে সমষ্টি মনন পূর্বের থেকে সুসংহত। ব্যক্তি-মনের যোগ এই দ্বিতীয় পর্যায়ে আরো সুসংহত সমষ্টি-মননের সঙ্গে যুক্ত হয়ে শিল্প বিচারে প্রযুক্ত হয়। তৃতীয় পর্যায়ে একই সমষ্টি-মনন আবার যুগ ধর্মেব দ্বারা চিহ্নিত হয়ে আরো নির্দিষ্ট চরিত্র এবং ধর্ম অর্জন করে। এই যুগ মানসের সঙ্গে যুক্ত হয়ে ব্যক্তি মানস শিল্পরস চর্বণায় অধিকতর যোগ্যতা প্রদর্শন করে। শেষ পর্যায়েট হ'ল বিশ্ব মানসিকতা; বিশ্বের সকল মানুষের সার্বিক মননধর্মের সঙ্গে ব্যক্তির মানসিকতা যুক্ত হয় ঃ একে ব্রজ্ঞেন্দ্রনাথ Race mind আখ্যা দিখেছেন; এই পর্যায়ে ব্যক্তি-মন বিশ্বমানবতার শরীক হয়। শিল্পরস তখন আর ব্যক্তি-মনের আধারে বিশৃত থাকে না, তা বিশ্বমানসকে আশ্রয় করে। ব্রজ্ঞেন্দ্রনাথের কাব্যে এই পর্যায়ের রস নিঃসান্দ্রন প্রত্যক্ষ করেছি। তিনি Quest Eternal-এ যখন বিশ্বমানবতার কথা বলেছেন, সেই পংক্তিগুলি উদ্বত করি ঃ

Thee nothing human doth displease
For thou has not disdaind to wear the human face!
Thy muses, graces, charities
Are human mysteries;
Thou fastest of the cup from which
Thou freely saw'st man's race

মহাভারত পাঠকালে পাঠকের বাস্তবতাবোধ আশ্রিত কৃটবৃদ্ধি একবারও এ প্রশ্ন করে না যে মহাধনুর্ধর ভীত্মদেব এতো বড় সুযোগ পেয়েও অর্জুনকে তথা দেহী শ্রীকৃষ্ণকে মর্মান্তিক ভাবে শরাহত করলেন না কেন? এই কেন'র উত্তর সঞ্চিত হয়ে আছে প্রজাতি চেতনায়। যে ভক্তিরস যুগ ধরে ভারতবর্বের মানুষের মনের মাটিতে উর্বরতা সংযোজিত করেছে, সেই ভক্তিই আধুনিক মনকেও এই ভক্তিরস আস্বাদনের যোগ্য ক'রে তুলেছে। এই সত্যটুকু হয়ত পাঠক নিজেও জানতে পারেন নি। আচার্য ব্রজেন্দ্রনাথের নন্দনতত্ত্বে এই যে প্রজাতি মানসিকতার কথা বলা হ'ল, এই ব্যাখ্যায় আমরা একটা সমগ্র জাতির শিল্পবাধের মধ্যে এক ধরনের ঐক্যের সন্ধান পাই। এই ঐক্য আশ্রিত শিল্পবোধই শিল্প ঐতিহ্য বা শিল্প জাতীয়তার স্কান করে। তাই ব্রজেন্দ্রনাথ যখন জাপানী চৈনিক ও ভারতীয় শিল্পের, বাবিলনীয়, শ্রীসিয় ও মিশ্রীয় শিল্পের ঐতিহ্যের বারংবার উল্লেখ করেন তখন আমরা তাঁর নন্দনতত্ত্বে ব্যাখ্যাত শিল্পতত্ত্বের যুক্তিযুক্ততাটুকু লক্ষ্য করি।

### স্বামী বিবেকানন্দের শিল্পচিন্তা

স্বামীজি হলেন নন্দনতত্বে অদৈতবাদী। 'রসো বৈ সঃ তবে যিনি বিশ্বাস করেন নন্দনতত্বিক ধারণায় তিনিই অদৈতবাদী রূপে চিহ্নিত। বসায়ক বাক্যই কাব্য হ'য়ে ওঠে ঃ 'বাক্যং রসায়কং কাব্যম্'। রসই কাব্যপ্রাণ। সমগ্র শিল্প পরিমণ্ডলকে বোঝাতে চতুঃষষ্ঠিকলাকে নির্দেশ করতে আমরা ভরতমুনি ব্যাখ্যাত 'নাট্য' শব্দটিকে গ্রহণ করতে পাবি। রসের প্রসার ঘটে 'নাট্যের' সবটুকু জুড়ে। নাট্য বলতে ভরত মুনি বুঝেছেন সকল জ্ঞানকে, সকল শিল্পকে, সর্ববিধ বিদ্যাকে, সর্ববিধ কলাকে, সকল যোগক্রিয়াকে এবং মানুষের সর্ববিধ কর্মকাগুকে। নাট্যের বাচ্যার্থ বা Denotation সর্বধাবিস্থত এবং এই বিশাল বাচ্যার্থ লাঞ্ছিত শব্দটির পরিপ্রক রসাবলীর শুক্র শৃঙ্গার রস থেকে: রৌদ্র, করুণ, হাস্যা, বীব, ভয়ানক, অস্তুত, বীভংস প্রমুখ রসমন্টককে নিট্রেও 'নাট্য' শব্দটির সমগ্র বাচ্যার্থ (Denotation)-কে আবৃত করা যায় নি। তাই প্রখ্যাত সংস্কৃতজ্ঞ ডক্টর ভি এস রাঘ্যন তাঁর Number of Rasas শীর্ষক গ্রন্থে নবম রসের কথা বলেছেন ঃ এই নবম রসটি হ'ল শান্তরম। শান্তকে রস হিসেবে স্বীকার না করলে মানুষের সর্ববিধ কর্মের অন্তিম ফলটুকুকে আমরা 'নাট্য' শব্দটির অভিধা ও ব্যঞ্জনার মধ্যে ধরতে পারি না। এবং আমরা জানি এই রসের প্রবর্তন ছাড়া যে কোন শিল্পকর্মের অন্তিম্বই বিপদ্ধ হয়ে পড়ে। অর্থ এবং ব্যঞ্জনা এই রসকেই নির্দেশ করে। অর্থ হ'য়ে পড়ে অর্থশূন্য, ব্যঞ্জনা প্রণহীন ঘদি না এদের সঙ্গের রস যুক্ত হয়। ভরতমুনি বললেন ঃ

"ন হি রসাদ্ ঋতে কশ্চিদে

অর্থ প্রবর্ত্ততে।"

[নাট্যশাস্ত্র ৬/৩৪]

এই অর্থেব প্রবর্তনার আদিতে আছে রস। কাব্য তথা সর্ববিধ শিল্পকর্মের অর্থটুকু খুঁজে পাওয়া যায় যদি তা রস-সম্পৃক্ত হয়ে ওঠে। রসতত্ত্বে একনিষ্ঠ -আস্থাবান স্বামীজি এই কথাই বলতে চেয়েছেন তাঁর স্বল্পবিস্ব ব্যাপত নন্দনতত্ত্বের আলোচনায়।

রসবাদী স্বামীজি ইমানুয়েল কান্টের মতই বস সৃষ্টির মাধ্যমে আপন লুপ্ত স্ববশ্যতাটুকুকে ফিবে পেতে চেয়েছিলেন। কান্ট, Critique of Pure Reason এর পরে লেখেন Critique of Practical Reason; সুসম্বন্ধ চিন্তার মাধ্যমে, সুশৃষ্কাল কর্ম সম্পাদনের মাধ্যমে মানুষ তার মনের মাধ্যমে সরস স্বাধীনতাটুকুকে ফিরে পেতে চেয়ে ব্যর্থ হ'ল। তাই ত মহামতি কান্ট Critique of Judgement প্রণয়ন করলেন। এই গ্রন্থে তিনি শিল্পস্কনের মাধ্যমে মানুষের থবিত স্বাধীনতাটুকু ফিরে পাবার সন্তারনার আশ্বাস দিলেন। রসলোকে মানুষ মৃক্ত , 'আমার মৃক্তি আলোয় আলো'— রবীন্দ্রনাথেব এই গানের কলিটিতে যে 'আলোর' কথা বলা হ'ল সে আলো হ'ল কল্পনার আলো— 'The light that never was on Sea or land, এই আলোতেই চিত্তের মৃক্তি ঘটে রসলোকে। রসধারায় অবগাহন আর সবিকল্প সমাধির আনান্দ আস্বাদন এর সামীপাটুকু লক্ষাণীয়। নির্বিকল্প সমাধির তুরীয় অবস্থায় সকল ছৈতভাবের অবসান। শিল্পের রসাম্বাদন অবস্থা সে লোকে অতিক্রন্তে। ক্রি শ্রীরামকৃষ্ণ সেই লোকের কথা আমাদেব শুনিয়েছেন। নুনের পুতুলের সমুদ্রনান-তার সর্ব অস্তিত্ব বিগলিত, বিলুপ্ত। সেই অবস্থায় আন্তাদন নেই। এই চরম ও পরম অবস্থা সকল বর্ণনার অতীত। আচার্য শঙ্কর ব্যাখ্যাত 'অনিবর্চনীয় তত্ব'এই প্রসাভ পারণীয়। অপেক্ষাক্ত নিম্নভূমিতে রসের আন্ধান আপেক্ষিক এবং ব্যক্তি

কেন্দ্রিক। ব্যবহারিক পরিধিতে যেমন সহৃদয় হৃদয় সংবাদীর রসাম্বাদনের অনুভৃতিটার ব্যাখ্যা 'অনির্বচনীয়' তত্ত্বের আওতায় পড়ে ঠিক তেমনি ক'রে রসের পারমার্থিক ব্যাখ্যায় আমরা 'রসো বৈ সঃ' তত্ত্বের সাক্ষাৎ পাই। এই তত্ত্ব ব্যতীত রসের অন্তিম ব্যাখ্যা মেলে না। রসের 'আনন্দধারা' যার মধ্যে সকল সৃষ্টি বিধৃত, সর্ব সৃষ্ট জগত যার মধ্যে ধৃত, স্থিত, প্রয়াত এবং পুনরাগত, সেই আনন্দলোবেইবসলোকের বসতি। রসলোক এবং আনন্দলোক সমার্থক। স্বামীজি এই গুঢ় তত্ত্বটির প্রতিষ্ঠা ঘটালেন তাঁর নান্দনিক ভাব-ভাবনায়। তার প্রভাব পড়েছে তাঁব নন্দনতত্ত্বের আলোচনায়। সবিকল্প সমাধির মধ্যে যে আনন্দ তা সব বিশেষ্য বিশেষণ মন্ত নয় ঃ নির্বিকল্প সমাধিতে সও আস্বাদনের শেষ, নৈর্ব্যক্তিক রসবর্ণগদ্ধহীন পরিসমাপ্তি। আস্বাদন অতিক্রান্ত এই পরম অবস্থা সকল নন্দনতাত্ত্বিক প্রস্থানের উধের। এই তত্ত্বটুকুই স্বামীজির নন্দনতাত্ত্বিক চিন্তায় প্রতিফলিত। আমরা জানি যে স্বামিজী নির্বিকল্প সমাধি আশ্রয় করে রূপহীন, নিরাকার বিশ্ববন্ধাণ্ড অতিক্রমী এক অনন্ত ছায়ালোকের প্রতাক্ষ অভিজ্ঞতা লাভ করেছিলেন : সাধনলব্ধ ঐশী শক্তির প্রসাদে কালান্তরের চিত্র তাঁর মানস-নেত্রের সম্মুখে নিত্য সমস্তাসিত ছিল। মহাকালের লীলা তাঁর চক্ষে প্রম অর্থে অর্থবান নয়। তিনি জন্মজন্মান্তরের দৃশ্যাবলী অবলোকন করেছেন আপন যোগজ দৃষ্টির সহায়তায়। তাঁর বাল্যবন্ধকে তিনি সে-্ কথা বলেছেন, আমরা তা শ্রবণ করেছি। সুন্দর, কালধৃত : যে সুন্দর শিল্প বা প্রকৃতিকে আশ্রয় ক'রে তাকে সাধাবণভাবে কালজয়ী বললেও তা পরিপূর্ণরূপে কালকে অতিক্রম করতে পারে না, কেননা, সুন্দর 'বিশেষ'-কে আশ্রয় ক'রে বিশেষ কালের দ্বারা 'বিশেষ'-রূপে চিহ্নিত। শিল্পের উপজীব্য সামান্য নয়, বিশেষ মাত্র। তিনি বিশেষকে উত্তীর্ণ হয়ে নির্বিশেষের মধ্যে পরম আনন্দে অবগাহন করেছেন। নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতায় উত্তীর্ণ হয়ে তিনি সেই প্রমসন্তার সাযুজ্য এবং সামীপ্য লাভ করেছেন, যেখানে সব বিশেষ তার চরিত্র হারিয়ে নির্বিশেষ হয়েছে। পরম কবি যিনি, তাঁর সাক্ষাৎ পেয়েছেন স্বামিজী। সন্দরের উপাসনা হ'ল অবিদ্যাময় জগতের উপাসনা : প্রমসুন্দরের উপাসনা হ'ল অমুতের তপস্যা। এই অবিদ্যাময় জগতের উপাসনাতেই আবাব ঐ প্রমসুন্দবের উপাসনার জন্য আসন পাতা হয়। এই প্রমসুন্দরই হ'লেন, কবি এবং সকল মানবকর্মের নিয়ন্তা। ঈশোপনিষদে তাঁর সম্বন্ধে বলা হয়েছে <sup>ই</sup>

> 'স পর্যগাচ্ছুক্রমকায়মব্রণমস্রাবিরং শুদ্ধমপাপবিদ্ধন্। কবিমনীধী পরিভৃঃ স্বয়স্ত্ব্যাথাতথ্যতোহর্থান ব্যদধাচ্ছাশ্বতীভাঃ সমাভাঃ'। (৮)

তিনি চর্তুদিক বেষ্টন করিয়া আছেন। তিনি উজ্জ্বল দেহশুন্য ব্রণশুনা স্নায়্শুন্য পবিত্র ও নিম্পাপ, তিনি কবি, মনের নিয়ন্তা, সকলের শ্রেষ্ঠ ও স্বয়ন্ত্ব; তিনিই চিরকাল যথাযোগ্যরূপে সকলের কাম্যবন্ত্ব বিধান করিতেছেন। এই কবির্মনীয়ীই প্রকৃতির অনন্ত সৌন্দর্যের ধারক ও সৃক্ষক। তাঁকে পেলে, তাঁকে লাভ করলে সকল সৌন্দর্যের মূলীভূত কারণকে পাওয়া যায়। এই পরমসুন্দরকে স্বামিজী পেয়েছিলেন, তাই তিনি প্রকৃতির রহস্যও জ্ঞাত হয়েছিলেন। তিনি প্রকৃতির সৌন্দর্যের ধ্যানে 'দৈবী প্রকৃতি-র চিন্তনে এবং অনুধ্যানে অমৃতত্ব লাভ করেছেন। 'দৈবী প্রকৃতি কিন্তনে এবং অনুধ্যানে অমৃতত্ব লাভ করেছেন। 'দেবী প্রকৃতি কিন্তনে এবং অনুধ্যানে অমৃতত্ব লাভের কথা সিশোপনিষদে কথিত হয়েছে। পরমপুক্ষের সামীপ্য এবং সাযুজ্য লাভ ঘটলে ভোজ্য এবং ভোক্তা একার হয়ে যায়। ভোক্তার আর্মাক্ষাংকার ঘটে। প্রকৃতি-সৌন্দর্য-ঐশ্বর্য ঐ পরমপুক্ষকে আবৃত ক'রে থাকে। তাই তো সুন্দরের পূজারী পরম ভক্ত-ঐকান্তিক নিষ্ঠাসহকারে বলে ঃ

হিরন্ময়েন পাত্রেণ সভ্যস্যাপিহিতং মুখম্।
তব্বং পৃষন্পাবৃনু সভ্যধর্মায় দৃষ্টয়ে।।
সমূহ তেজো যত্তে রূপং কল্যাণভমং তত্তে পশ্যামি
যোহসাবসৌ পুরুষঃ শোহহমিমি'। (দশোপনিষৎ, ১৫, ১৬)

তে সূর্য, হে হিরন্ময়, পাত্র দ্বারা তুমি সত্যের মুখ আবৃত করিয়াছ, সতাধর্ম আমি যাহাতে দেখিতে পারি এই জন্য আবরণ অপসারিত কর। আমি তোমার পরম রমণীয় রূপ দেখিতেছি,—তোমার মধ্যে ঐ যে পুরুষ রহিয়াছেন, তাহা আমি-ই। রসিক সুজন রূপের মধ্যেই পরমরূপকারকে আবিদ্ধার করেন। তাহার আবিদ্ধারে তদ্দর্শনে সকল রূপের ইতি হয়। ভোক্তা পরমবিস্ময়ে ঐ পরমরূপকার এবং আপনার মধ্যে একাত্মতা উপলব্ধি করে। নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতার দৈতভাব দ্বীভৃত হয়। দুই যে একের মধ্যে বিশ্বত আছে, সেই পরমজ্ঞানের সন্ধানটুকু রূপপিপাসু লাভ করে। তার মধ্যেই তার সকল রূপতৃষ্ণার সমাধি ঘটে। তার দেবদর্শন হয় এবং একই সাথে তার আত্মদর্শনও সংঘটিত হয়। ফরাসী দার্শনিক ব্রেমো বলেছিলেন, ভক্ত এবং রূপপূজারী সমগোত্রীয়।বহু দূর পর্যস্ত তাদের একত্র অভিসার।তারপরে ভক্ত ভগবানের দিকে ফেরে আর শিল্পী পরমসুন্দরের সাগ্রিধ্য লাভ করে। স্বামিজী বললেন যে, সুন্দরের উপাসক এবং ভক্ত এরা একই পথের পথিক। সুন্দরের উপাসক সুন্দরের মধ্যে যেমন পরমসুন্দরকে দেখতে পান তার সাধনার প্রান্তিক সীমায়, ঠিক ডেমনি করে তার আত্মসাক্ষাৎকারও ঘটে, কেননা আত্মাই তো বন্ধা।

এই আত্মসাক্ষাৎকার বা ব্রহ্মসাক্ষাৎকার পেতে হ'লে নন্দনতান্ত্রিক বৈরাগ্যের পথে তা পাওয়া যায়। এই বৈরাগ্যের পথেও ব্রহ্মলাভ ঘটে। এই ব্রহ্মই তো পরমসুন্দর। স্বামিজীর কথা উদ্ধৃত করি ঃ "একখানি চিত্র কে বেশী উপভোগ করে ? চিত্র-বিক্রেতা, না চিত্র-দ্রষ্টা ? বিক্রেতা তাহার হিসাব-কেতাব লইয়াই ব্যস্ত, তাহার কত লাভ হইবে ইত্যাদি চিম্বাতেই মগ্ন। ঐ সকল বিষয়ই তাহার নাথায় ঘূবিতেছে। সে সকল নিলামের হাতুড়ির দিকে লক্ষ্য করিতেছে, এবং দর কত চডিল, তাহা শুনিতেছে। দর কিরূপ তাড়াতাড়ি উঠিতেছে তাহা শুনিতেই সে ব্যস্ত। চিত্র দেখিয়া সে আনন্দ উপভোগ করিবে কখনও? তিনিই চিত্র সম্মোগ করিতে পারেন, যাঁহার বেচা-কেনার কোন মতলব নাই। তিনি ছবিখানির দিকে চাহিয়া धाকেন, আর অতুল আনন্দ উপভোগ করেন।'<sup>১</sup> ছবি দেখে নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দ উপভোগের পথে যেমন লাভালাভের দৃষ্টিটুকু অন্তরায় হয়, ঠিক তেমনি ব্রহ্মানন্দলাভের পথে প্রধান বাধা হ'ল আমাদের বাসনা পঙ্কিল দৃষ্টিটুকু। নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দ হ'ল ব্রহ্মাস্বাদ-সহোদর। 'রসো বৈ সঃ',— তিনি রসম্বরূপ। তাই তো নন্দনতাত্ত্বিক রসাস্বাদনের পথে ব্রহ্মলাভ ঘটা কিছু বিচিত্র নয়। স্বামিজী সৌন্দর্য দর্শনের রূপকল্প প্রয়োগ করলেন ব্রহ্মদর্শনের পরিপ্রেক্ষিতে। আবার তাঁর কথা উদ্ভূত ক'রে দিই ঃ 'এইভাবে সমগ্র ব্রহ্মাণ্ডই একটি চিত্র স্বরূপ , যখন বাসনা একেবারে চলিয়া যাইবে, তখনই মানুষ জগতকে উপভোগ কবিবে, তখন আর এই কেনা-বেচার ভাব, এই ভ্রমান্মক অধিকার-বোধ থাকিবে না। তখন ঋণদাতা নাই, ক্রেতা নাই, বিক্রেতাও নাই, জগৎ তখন একখানি সুন্দর চিত্রের মত। ঈশ্বর সম্বন্ধে নিম্নোক্ত কথার মতো সুন্দর কথা আমি আর কোথাও পাই নাই : তিনিই মহৎ কবি, প্রাচীন কবি— সমগ্র জ্বগৎ তাঁহার কবিতা, উহা অনস্ত আনন্দোচ্ছাসে লিখিত, এবং নানা গ্লোকে নানা ছন্দে, নানা তালে প্রকাশিত। ধাসনা ত্যাগ

১। স্বামী বিবেকানন্দের বাণী ও রচনা দ্বিতীয় শণ্ড; পৃঃ ১৭২।

হইলেই আমরা ঈশ্বরের এই বিশ্ব-কবিতা পাঠ করিয়া সম্ভোগ করিতে পারিবে। তখন সবই ব্রহ্ম ভাব ধারণ করিবে।"<sup>১</sup>।

জীব মারামুক্ত হর বাসনা ত্যাগ ক'বে ; তাঁর মুক্তি ঘটে এই কৈরাগ্যের পর্থে। স্বামিজী এই বৈরাগ্যকে নন্দনতান্ত্রিক বৈরাগ্যের সঙ্গে তুলিত করেছেন। যেমন ক'রে শিল্পের রস অলব থেকে যায় যদি না রসিকজনার নন্দনতাত্ত্বিক বৈরাগাটুকু আয়ন্তে থাকে, ঠিক তেমনি আমাদের মায়াবন্ধনেরও মৃক্তি ঘটে না যদি না আমরা বাসনা-বৈরাগাটক অর্জ্বন করতে পারি। স্বামিক্সীর পক্ষে এই উভয়বিধ র্বৈরাগ্যই সহজ্বলভ্য। যিনি নির্বিকল্প সমাধির আনন্দ হিল্লোলে অবগাহন করেছেন, যিনি নির্বিশেষে মর্ত্যলোকোন্তর অস্পষ্ট লোকের মুখোমুখি দাঁড়িয়েছেন আপন তপঃপ্রভাবলে তিনি নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দ বা রসের চরম-উপলব্ধি লাভ করেছেন, এ কথা সহজেই অনুমেয়। বিশেষ হ'ল শিল্পের জগৎ, স্বামিক্সী যখন নির্বিশেষ লোকের আভাস পান তখন শিল্পলোক অতিক্রান্ত। আমাদের ব্যবহারিক জগৎ হ'ল নামরূপের জগৎ। শিল্পজগৎও তাই। রূপ সত্যকে আবৃতও করে, আবার তাকে ব্যঞ্জিতও করে। সত্যের ব্যঞ্জনা, তার আভাস রূপের মাধ্যমে পাওয়া যায়। সত্যকে— পূর্ণ সত্যকে নন্দনতান্ত্রিক পথে, রূপারাধনার পথে লাভ করা যায় না। রূপ অপগত না হ'লে ব্রহ্মসাক্ষাৎকার বা আত্মসাক্ষাৎকার ঘটে না। তাই পূর্ণ সত্যকে যে লোকে লাভ করা যায় বা পূর্ণ সত্য হওয়া যায়, তা হ'ল অদ্বৈতের জ্বগৎ। আর নন্দনতত্ত্বের জগৎ হ'ল দ্বৈত-আশ্রয়ী। রূপ-ভোক্তা এবং রূপ— এরা এ জগতের সমান অংশভাগী। যখন এই রূপের জগৎ অতিক্রান্ত হয় রূপরসিক পরমরূপকে আপনার মধ্যে প্রত্যক্ষ করেন, তখন তাঁর আত্মসাক্ষাৎকার ঘটে, তখন সৃন্দরের জ্বগৎ পরমসৃন্দরের মধ্যে আপনার চরম সার্থকতা খুঁজে পায়। এই পরম অভিজ্ঞতাটুকু ক্রমাৰিত। রূপের জগৎ থেকে অরূপলোকের দিকে ভক্তের অভিসার নিত্য চলে। রূপলোক-মতিক্রমণের অভিপ্রতা সহজ্ঞলভ্য নয়। সাধারণত মানুষেরা রূপলোকের সীমানায় আবদ্ধ। এর বাইরে যাওয়া অতীব দুরুহ। এই রূপলোককে অতিক্রম করেছিলেন স্বামিজী তাঁর অলৌকিক তপস্যার বলে আর শ্রীঠাকুরের কুপায়। তাঁর দেবদূর্লভ এই অভিজ্ঞতার কথা তিনি লিপিবদ্ধ করেছেন ঃ

> নাহি সূর্য, নাহি জ্যোতিঃ, নাহি শশাৰু সুন্দর। ভাসে ব্যোমে ছায়াসম ছবি বিশ্বচরাচর।। অস্ফুট মন আকাশে, জগৎ সংসার ভাসে, ওঠে ভাসে ডোবে পুনঃ অহং স্রোতে নিরম্ভর।ই

পূর্বকথিত ঈশোপনিষদের শ্লোকে সূর্যদেবকে বলা হয়েছে তাঁর আলোক আবরণ অপসারিত করার জন্য। সেই আলোক আবরণ অপসারিত করলে তবেই সত্যের স্বরূপ দেখা যায়, তবেই আয়োপলব্ধি ঘটে, একথা বললেন উপনিষদের ঋবি। তাঁর সূউচ্চ আধ্যায়িক অভিজ্ঞতাকে স্বামিজীর অভিজ্ঞতার সঙ্গে তুলনা করলে এ কথা স্পষ্ট হয়ে ওঠে যে, এরা উভয়েই একই ভাবনার দ্বারা ভাবিত; খামিজী দৃষ্ট এই অস্পষ্ট লোক জ্যোতিঃহারা, সূর্য-বিহীন। সূর্যের আলোক আবরণ অপসারিত হ'লে তবেই সত্যদর্শন ঘটে, একথা বললেন উপনিষদের ঋবি আর স্বামিজীর অভিজ্ঞতার আমরা সেই সত্যের আভাস পাই; স্বামিজী যে অবাশ্ব্যন্সোচারমের কথা বলেছেন সেখানে সূর্য-চন্দ্র অস্ত্রমিত, সে লোকে জ্যোতির্লেখা অলিখিত।

- ১। স্বামী বিবেকানন্দের বাণী ও রচনা, শ্বিতীয় খণ্ড; পৃঃ ১৭২।
- २। श्रामी वित्वकानत्मद्र वांगी ও त्रञ्जा. यर्छ ४७, शृः २७२।

স্বামিজী-কথিত শিল্পমূল্য ও শিল্পব্যঞ্জিত মহামূল্যের ব্যাখ্যা আধ্যায়িক জগৎ মানুষের চরম মুক্তির সন্ধান দেয়। বৈদান্তিক বিবেকানন্দ পারুমার্থিক পর্যায়কে যেমন স্বীকার করেছেন, ত্রমনি আবার ব্যবহারিক স্তরকেও স্বীকৃতির মর্যাদা দিয়েছেন। শিক্সের আধ্যাত্মিক মূল্যায়ন হ'লেও ব্যবহারিক সন্তার আলোকে তার মূল্যায়ন বাহুল্য নয়— এ'কথা স্বামিক্সী মনে-প্রাণে বিশ্বাস করেছেন। তাই দেখি তাঁর নানান লেখায়, বক্ততায় এবং আলোচনায় শিল্পের উদ্রেখ। দেশ-বিদেশের শিল্প, গ্রীক শিল্প, ভারতীয় এবং এশিয়ার দেশগুলির শিল্প এবং রোমক শিল্পের উল্লেখ আমরা বহুবারই পেয়েছি। কখন কখন শিল্পের চরম আধ্যাত্মিক মূল্যায়ন করেছেন তিনি। তার উল্লেখ পুরেই আমরা করেছি। আবার কখন বা বিশ্বপ্রেমিক, মানবপ্রেমিক বিবেকানন্দের দৃষ্টিতে শিল্পী বড় হয়ে উঠেছে। শিল্পকে অতিক্রম ক'রে শিল্পীর দাবীটা স্বামিজীর কাছে স্বীকতি পেয়েছে। তিনি সানন্দে সেই স্বীকতিটক দিয়েছেন। তিনি শ্রমের গুণগান করেছেন : শ্রমদানীদের প্রণাম করেছেন।<sup>২</sup> নির্বিকার নন্দনতাত্ত্বিক বৈরাগ্য তাঁর অনায়াসলভা ছিল বলে তিনি সহজেই যথার্থ শিল্প মূল্যায়নটুকু করতে পারতেন। ইউরোপীয় দেশগুলির শিল্পপ্রচেষ্টার তুলনামূলক আলোচনা স্বামিজী করেছেন। আমরা সেটুকু উদ্ধৃত করে দিই ঃ কৃষ্ণকেশ অপেক্ষাকৃত খর্বকায়, শিল্পপ্রাণ, বিলাসপ্রিয়, অতি সুসভা ফরাসীব শিল্পবিন্যাস আর একদিকে হিরণ্যকেশ, দীর্ঘাকার, দিঙনাগ জার্মানির স্থল হস্তাবলৈপ।...... কিন্তু ফরাসী যে শিল্প সুষমার সক্ষ্ম সৌন্দর্য, জার্মানে, ইংরেজে, আমেরিকে সে অনুকরণ স্থল। ফরাসী বলবিন্যাসত যেন রূপপূর্ণ, জার্মানির রূপবিকাশ চেষ্টাও বিভীষণ। ফরাসী প্রতিভার মুখমগুল ক্রোধাক্ত হলেও সন্দর, জার্মান প্রতিভার মধুর হাস্য-বিমণ্ডিত আননও যেন ভয়ঙ্কর। "ই

স্বামিজীর পাশ্চাত্য শিল্প প্রকরণের মূল্যায়ন যে বহুলাংশে যাথার্থ্যের দাবী রাখে, এ'কথা বিরূপ সমালোচকরাও স্বীকার করেন। ফরাসী-শিল্পকলার সুকুমার সৌন্দর্য স্বামিজীকে আকৃষ্ট করেছিল। লুভ মিউজিয়াম দেখে তিনি গ্রীক শিল্প সম্বন্ধে যে মতামত ব্যক্ত করলেন তা শিল্পবসিকমাত্রেরই অনুধাবন করা প্রয়োজন। বিদেশী শিল্পশাস্ত্রে সুপণ্ডিত স্বামিজী লিখেছেনঃ 'মিউজিয়াম দেখে গ্রীককলার তিন অবস্থা বুঝতে পারলুম। প্রথম 'মিসেনি' (Mycenocan), দ্বিতীয় যথার্থ গ্রীক। .. এই 'মিসেনি' শিল্প প্রধানতঃ এশিয়ার শিল্পের অনুকরণেই ব্যাপত ছিল। তারপর ৭৭৬ খুঃ পুঃ কাল হতে ১৪৬ খুঃ পুঃ পর্যন্ত 'হের্লেনিক' বা যথার্থ গ্রীক-শিল্পের সময়।.....ক্রমে এশিয়া শিল্পের ভাব ত্যাগ করে স্বভাবের যথাযথ অনুকরণ চেষ্টা এখানকার শিল্পে জন্মে। গ্রীক আর অন্য প্রদেশের শিল্পের তফাত এই যে, গ্রীক শিল্প প্রাকৃতিক স্বাভাবিক জীবনের যথাযথ জীবন্ত ঘটনাসমূহ বর্ণনা করেছে।<sup>\*\*</sup> তারপরে স্বামিজী 'আর্কেইক' ও ক্লাসিক গ্রীক-শিল্পের অভাদযের ঐতিহাসিক ব্যাখ্যা করেছেন। গ্রীক শিল্পের মূল্যায়ন প্রসঙ্গে তিনি লিখলেন : কলাবিদ্যা নিপুণ একজন ফরাসী পণ্ডিত লিখেছেন ; (ক্লাসিক) গ্রীক শিল্প চরম উন্নতিকালে বিধিবদ্ধ প্রণালী শৃঙ্কাল হইতে মুক্ত হইয়া স্বাধীনতা প্রাপ্ত হইয়াছিল। উহা তখন কোন দেশের কলাবিধিবন্ধনই স্বীকার কবে নাই বা তদনুযায়ী আপনাকে নিয়ন্ত্রিত করে নাই। ভাস্কর্যের চড়ান্ত নিদর্শন স্বরূপ মুর্তিসমূহ যে কালে নির্মিত হয়েছিল, কলাবিদ্যা সমুজ্জ্বল সেই খ্রিঃ পঃ পঞ্চন শতাব্দীর কথা যতই আলোচনা করা যায় ততই প্রাণে দৃঢ ধারণা হয় যে, বিধি

১। श्रामी वित्वकानत्मव वांगी ७ तत्ना. वर्ष यक्षाय, शृध ১०५।

२। यामी विद्यकानत्मत वाणी ७ वष्टना, यर्छ ४७, ९३ ১२७।

৩। স্বামী বিবেকানন্দের বাণী ও রচনা, ষষ্ঠ শশু, পৃঃ ১৮২ ১৪৩।

নিয়মের সম্পূর্ণ বহির্ভূত হওয়াতেই গ্রীক শিল্প সঞ্জীব হয়ে ওঠে। এই গ্রীক শিল্পর দুই সম্প্রদায়— প্রথম আটিক, দ্বিতীয় পিলোপনেশিয়েন।" স্বামিঞ্জী আটিক শিল্পগোষ্ঠীর শিল্পকর্মে লক্ষ্য করলেন অপূর্ব সৌন্দর্য মহিমা এবং বিশুদ্ধ দেবভাবের গৌরব : যাহা কোনকালে মানবমনে আপন অধিকার হারাইবে না। এছাড়াও তিনি আটিক শিল্পের অন্যতর প্রবৃত্তিকে আবিদ্ধার করেন। সেটা হল শিল্পকে ধর্মের সঙ্গ হতে একেবারে বিচ্যুত করে কেবলমাত্র মানুবের জীবন বিবরণে নিযুক্ত রাখা': অলৌকিক দেবমহিমা, একদিকে আটিক শিল্পেব উপজীব্য, অন্যপ্রান্তে মানুব আপন মহিমায় এবং স্বরূপে শিল্প সিংহাসনে অধিষ্ঠিত। আটিক শিল্পের এই দু'টি ধারা শ্বামিঞ্জীকে আকৃষ্ট করেছিল, কেননা স্বামিঞ্জী উভয়কেই পরম সত্য বলে স্বীকার করেছিলেন। মানুবের শ্রেয় বিধানের মধ্য দিয়েই তো ভগবানের সেবা করা যায়। তাই দেবভাব এবং মানবমহিমা স্বামিঞ্জীর মতে আটিক শিল্পকে অনন্যসাধারণ গৌরব দিয়েছিল। যিনি জীবের মধ্যে ব্রহ্মকে প্রত্যক্ষ করেন তিনি শিল্পে দেবভাব এবং মানবভাব উভয়কেই স্বাগত জানাবেন, এ আর বিচিত্র কী?

অন্যত্র জাপানী ছবি সম্বন্ধে স্বামিজী যে আলোচনা করেছেন তা কলারসিক এবং নন্দনতত্ত্ব জিজ্ঞাসুর পক্ষে অবশ্য জ্ঞাতব্য। প্রশ্নকর্তা স্বামিজীকে বলছেন ঃ "আমি কতকগুলি জাপানী ছবি দেখেছি। তাদের শিল্প দেখে অবাক হতে হয়। আর তার ভাবটি যেন তাদের নিজস্ব বস্তু, কারও নকল করবার জো নেই।"

স্বামিজী বললেন। "ঠিক, ঐ আর্টের জন্যই ওরা এত বড়। তারা যে Asiatic (এশিয়াবাসী)। আমাদের দেখছিস না, সব গেছে, তবু যা আছে তা অন্ধৃত। এশিয়াটিকের জীবন আর্টে মাখা। প্রত্যেক বস্তুতে আর্ট না থাকলে এশিয়াটিক তা ব্যবহার করে না। ওরে আমাদের আর্টও যে ধর্মের একটা অঙ্গ।" ' পাশ্চাতা দেশের সাধারণ মানুষের শিল্প-জীবনের সঙ্গে আমাদের দেশের সাধারণ মানুষের শিল্পবোধের তুলনা ক'রে স্বামিজী প্রসঙ্গান্তরে বললেনঃ "কি জানিস, সাহেবদের utility (কাযকারিতা) আমাদের Art (শিল্পা)। ওদের সমস্ত দ্রব্যেই utility, আমাদের সর্বত্র আর্ট। এখন চাই art এবং utility-র combination (সংযোগ)।" গোঁড়া নন্দনতাত্ত্বিক হয়ত বলবেন যে, শিল্প এবং প্রয়োজন এরা হ'ল পরস্পর বিরুদ্ধ। কেমন ক'রে এদের প্রকৃতির যাথার্থাকে রক্ষা ক'রে উভয়ের মধ্যে সমন্বয় ঘটানো যায়, সে সম্পর্কে নানান কৃটতর্কের অবতারণা হয়ত কবা যেতে পারে। কিল্প ক্রমবর্ধমান আর্ট-ইন-ইণ্ডান্ট্রীর প্রসার এবং ঐশ্বর্য স্বামিজীর মতের সারবন্তায় আমাদের আস্থা স্থাপন করতে উৎসাহিত করে। আর এই সমন্বয় প্রচেষ্টার সার্থক রূপায়ণ ঘটেছে জাপানে। স্বামিজী সে কথা আমাদের বলেছেন। আপাতবিরোধী নন্দনতন্ত্বগত দুটি আদর্শের সমন্বয় তিনি ঘটিয়ে দিয়েছেন তার ঋর্যি দৃষ্টির স্বচ্ছতার প্রসাদ গুণে।

শিল্পে বাস্তবতা সম্পর্কে পশুতজন নানান ধরনের মত পোষণ করেছেন। শিল্পে প্রয়োজনের স্থান করেছিক সে সম্বন্ধে স্বামিজীর সুচিন্তিত মতের উদ্রেখ আমরা করেছি। শিল্পে বাস্তবতা সম্পর্কে; তার মতামতও প্রণিধানযোগ্য। শিল্প কতটুকু বাস্তব অনুসারী হবে, কতখানি সে বাস্তবকে অনুসারণ ক'রে তারপরে কল্পনায় ভর করতে, সে প্রশ্ন অতি দূরহ। স্বামীজী এই দুরহ প্রশ্নের সমাধানকল্পে শিষ্যকে বলেছেন ঃ "একটা ছবি আঁকলেই কি হল গুসেই সময়ের সমস্ত

১। স্বামী বিবেকানন্দের বাণী ও রচনা, নবম খণ্ড, পৃঃ ১৪০।

২। স্বামী বিবেকানন্দেব বাণী ও রচনা, নবম খণ্ড, পৃঃ ৪০৬।

যেমন ছিল, তার অনুসন্ধানটা নিয়ে সেই সময়ের জিনিবগুলো দিলে তবে ছবি দাঁড়ায়। Truth represent (প্রতীক সত্যকে প্রকাশ) করা চাই, নইলে কিছুই হয় না, যত মায়ে-খেদানো, বাপে তাড়ানো ছেলে— যাদের স্কুলে লেখাপড়া হল না, আমাদের দেশে তারাই যায় Painting (চিত্রবিদ্যা) শিখতে। তাদের দ্বারা কি আর কোন ছবি হয় ? একখানা ছবি একৈ দাঁড করানো আর একখানা Perfect Drama (সর্বাঙ্গ সুন্দর নাটক) লেখা, একই কথা।" এই মতের বিস্তৃত ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে স্বামিজী বললেন ঃ "শিল্পের বিষয়বস্কুর মুখ্যভাবটুকু শিল্পকর্মের মধ্যে থেকে ফটে বেরুনো চাই। শিল্পকর্মের বিষয়বস্তুর রূপায়ণে ক্রিয়াও চাই আর গান্তীর্য, স্থৈর্যও চাই।" ভারতীয় ঐতিহাসিক শিল্পকর্মে স্বামিজী এই দৃটি গুণই প্রত্যক্ষ করেছেন। ভারতীয় শিল্প আপন গৌরবে ভাস্বর, কেননা এই দৃটি গুণই ভারতীয় শিল্পে অনায়াসে প্রবেশ লাভ করেছে। তিনি অন্যত্র ভারতীয় নাটক এবং গ্রীক নাটকের তুলনামূলক আলোচনা ক'রে দেখিয়েছেন যে, ভারতীয় নাটককে উক্ত দৃটি প্রসাদ গুণই বরমাল্য দিয়েছে। তৎকালে প্রচলিত গ্রীক নাটকের দ্বারা ভারতীয় নাটকের প্রভাবিত হওয়ার কথাকে স্বামিজী অস্বীকার করেছেন। বিদ্বদক্ষনসূলভ জ্ঞানের আনুকুল্যে সৃক্ষ্ম তর্কজালের বিস্তার ক'রে তিনি বললেন ঃ ''আর্য-নাটকের সাদৃশ্য গ্রীক-নাটকে আদৌ তো নাই, বরং সেক্ষপীয়র প্রণীত নাটকের সহিত ভুরি ভুরি সৌসাদৃশ্য আছে।" শুধু নাটক কেন আর্য-ভাস্কর্যেও গ্রীক প্রভাব তিনি অস্বীকার করলেন। ভারতীয় এবং পাশ্চাত্য শিল্পশাস্ত্রে স্বামিজীর ব্যুৎপত্তি সন্দেহাতীত? বিশেষজ্ঞের সুগভীর পাণ্ডিত্য এবং সৃক্ষ্ম মননধর্ম স্বামিজীর সকল আলোচনার বিষয়বস্তুর উপর অলোকসামান্য আলোকপাত করেছে. একথা নির্বিচারে বলা যায়। বিলাতী সঙ্গীত সম্বন্ধে স্বামী শিবানন্দের প্রশ্নের উত্তরে স্বামিজী বললেন ঃ ''বিলাতী সঙ্গীত খুব ভাল, harmony-র চূড়ান্ত, যা আমাদের মোটেই নেই। তবে আমাদের অনভ্যস্ত কানে বড় ভাল লাগে না। আমারও ধারণা ছিল যে, ওরা কেবল শেয়ালের ডাক ডাকে। যখন বেশ মন দিয়ে শুনতে আর বুঝতে লাগলুম, তখন অবাক হলুম। শুনতে শুনতে তন্ময় হয়ে যেতাম। সকল Art এরই তাই। একবার চোখ বুলিয়ে গেলে একটা খুব উৎকৃষ্ট ছবির কিছু বুঝতে পারা যায় না। তার উপর একট্ শিক্ষিত চোখ নইলে তো তার অন্ধি-प्रक्षि कि**ड्**ट वृक्षत्व ना।"

বিলাতী সঙ্গীতের ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে স্বামিজী শিল্পে অধিকারবাদের নীতিকে গ্রহণ করেছেন। অবশ্য এ অধিকার কুলগত নয়, এ অধিকার অর্জন সাপেক্ষ। পাশ্চাত্য সঙ্গীতে স্বামিজীর আসন্তি জন্মছিল ধীরে ধীরে এ কথা স্বামিজীর স্বীকারোক্তিতে পাওয়া যায়। পাশ্চাত্য সঙ্গীতের পূর্ণ রূপ: সে রূপ দর্শন করা অভ্যাস ও আয়াসসাধ্য। হার্মনি-প্রধান পাশ্চাত্য সঙ্গীতে করুণ রস এবং বীর রস এই উভয়বিশ রসের প্রাধান্য লক্ষ্য ক'রে বললেন যে, আমাদের ভারতীয় সঙ্গীতে harmony-র অভাব; আর এই অভাবটুকুর জন্য বীর রসের প্রাধান্য বড় একটা ভারতীয় সঙ্গীতে দেখা যায় । নীর রস, স্বামিজীর মতে, হার্মনি আশ্রমী। সকল রাগই Martial হয় যদি harmony-তে বসিয়ে নিয়ে যন্ত্রে বাজানো যায়। রাগিণীর মধ্যেও কতকগুলি এইভাবে হয়। মুসলমান বিজয়ের পর এদেশে টয়া গানের বিশুদ্ধতা আর রইল না বলে স্বামিজী আক্ষেপ করেছেন। এদেশে এসে মুসলমান ওস্তাদেরা রাগরাগিণীগুলিকে আয়ায়্ব করলেন; এই প্রক্রিয়ায় তাঁরা টয়া এমনভাবে প্রয়োগ করলেন যে টয়াগানের নিজম্ব প্রকৃতিব পরিবর্তন ঘটে গেল। স্বামিজীর এই মত সম্বন্ধে

১। স্বামিকীর বাণী ও রচনা, নবম গণ্ড , পৃঃ ৩৯৮-৯৯।

মতভেদের অবকাশ থাকলেও এ' কথা বলা যায় যে, তাঁর শিক্সদৃষ্টি শিক্সের নিগৃত তত্ত্বাবলীর অনন্যসাধারণ বিশ্লেষণ করেছে। তার কথা উদ্ধৃত করি ঃ 'তোরা এটা বুঝতে পারিস না যে, একটা সরের উপর আর একটা সর এত শীঘ্র এসে পড়ে যে, তাতে আর সঙ্গীত মাধর্য (Music) কিছই থাকে না, উল্টে discordance (বে-সুর) জন্মায়। সাতটা পর্ণার Permutation, Combination (পরিবর্তন ও সংযোগ) নিয়ে এক একটা রাগরাগিণী হয় তো? এখন টগ্নায় এক তৃড়িতে সমস্ত রাগটার আভাস দিয়ে একটা তান সষ্টি করলে আবার তার উপর গলায় জোয়ারী বলালে কি করে আর তার রাগত থাকবে থার টকরো তানের এত ছডাছডি করলে সঙ্গীতের কবিত্ব ভাবটা তো একেবারে যায়। ...তবে আমাদের সঙ্গীতে Cadence (মিড় মুর্চ্ছনা) বড় উৎকৃষ্ট জিনিস। ফরাসীরা প্রথমে ওটা ধরে, আর নিজেদের Music-এ ঢুকিয়ে নেবার চেষ্টা করে। তারপর এখন ওটা ইউরোপে সকলেই খুব আয়ন্ত করে নিয়েছে।<sup>'></sup> উপরি উদ্ধৃত উক্তি থেকে সঙ্গীত তথা শিল্প সম্বন্ধে স্বামিজীর আর একটি মত আমরা উদ্ধার করতে পারি। তার মতে সঙ্গীতের কবিত্ব ভাবটাকে বিসর্জন দিলে শিল্পের মূল্যহানি ঘটে। অর্থাৎ সঙ্গীত শুধুমাত্র সূরের বা রাগরাগিণীর খেলা নয়। শুধুমাত্র বহিরঙ্গ দিয়ে যেন শিল্পের মল্যায়ন না করা হয়। সর একটা ভাব বহন করে : সেই ভাবটি সঙ্গীতের শিল্পমল্য कठकारम निर्धातिक करत । त्रवीत्वनीथ वलरान ः 'छधु चन्नी पिरा यन ना राजनार काचे।' স্বামিজী ঈঙ্গিত করলেন যে, 'শুধু সূর দিয়ে যেন কানকৈ আমরা না ভোলাই। মন ভোলাবার জন্য যেন কবিত্ব ভাবটিও অক্ষত এবং পূর্ণ থাকে।' শিল্পের বৃহস্তর প্রাঙ্গণে এই তত্ত্বকে রূপ এবং ভাব (Form and Content) এতদুভয়ের পারস্পরিক সম্পর্ক নিরূপণ তম্ভ হিসেবে দেখা হয়েছে। শি**ন্ধে** রূপ বা ফর্মের প্রাধানা হবে. না ভাব বা কণ্টেণ্টের প্রাধান্য ঘটবে **৫ এ** অতি জটিল প্রশ্ন। স্বামিজীর মত হ'ল আরিস্ততলীয় মধ্যপদ্থা-আশ্রয়ী। সঙ্গীতে রাগরাগিণী এবং তার কবিত্বভাব, এরা উভয়েই প্রয়োজনীয়। সঙ্গীতকে পূর্ণাঙ্গ শিল্প হতে হলে এই রাগরাগিণী এবং কবিত্বভাবকে সমানভাবে গ্রহণ করতে হবে। স্বামিজীর এই মত তর্কশাস্ত্র সম্মত।

স্বামিজীর সঙ্গীতবিজ্ঞানে পারক্তমতার কথা সর্বজনবিদিত। আমাদের সঙ্গীতে হার্মনির অভাব যেমন তাঁকে পীড়া দিয়েছে ঠিক তেমনি ওদেশের কাব্যে অমিত্রাক্ষর ছন্দের মিল ঘটানো কিছু নয়। ছন্দের মিলই সর্বাপেক্ষা উন্নত ক্রচির বস্তু নয়। এ' ঘোষণা তিনি করলেন স্যানফ্রানসিস্কো শহরে অবস্থিত ওয়েগু সভাগৃহে। তাঁর কণ্ঠে সেদিন বিষাদের সূর প্রতিধ্বনিত হয়েছিল। ভারতের শিল্পকে, তার শিল্পদর্শনকে তিনি আবার ফিরে পেতে চাইলেন। তিনি কললেন : "বর্তমান ভারতবর্ষকে, তার ব্যক্তি এবং ব্যষ্টি জ্লীবনকে শিল্প আশ্রয়ী হতে হবে। আর সেই দিকে সে কতখানি অগ্রসর হতে পারবে তার উপর তার ভবিষ্যৎ নির্ভরশীল।" সন্ন্যাসীর কত্মকণ্ঠে সেদিন এই কথাই ধ্বনিত হ'ল : 'ভারতবর্ষে বহুযুগ পূর্বে সঙ্গীতপূর্ণ সপ্তান্মার এমন কি অর্থ ও চতুর্থাংশ সূরে বিকশিত ইইয়াছিল। ভারতবর্ষ অতীতে সঙ্গীত, নাটক ও ভাস্কর্যে অর্থণী ছিল। বর্তমানে যাহা কিছু করা ইইতেছে, সবই অনুকরণের চেষ্টা মাত্র। বীচিয়া থাকিবার জন্য মানুযের প্রয়োজন কত অল্প এই প্রশ্নের উপরই বর্তমান ভারতের সব কিছু নির্ভর করে।' ব

১। স্বামিজীর বাণী ও রচনা, নবম খণ্ড, পৃঃ ৩৯৯-৪০০।

२। सामिकीत वांगी ७ तहना. পक्षम ४७, पृष्ट ३२०।

# শিল্পী শরৎচন্দ্র: নন্দনতাত্ত্বিকের দৃষ্টিতে

বাংলা সাহিত্যেব ইতিহাসে, বিশেষ ক'রে কথা-সাহিত্যে শরংচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়ের স্থানটি অতিবিশিষ্ট। তাঁব শিল্প-শৈলী, ভাষার গঠন ও ব্যবহার, ঘটনা সন্নিবেশ পদ্ধতি তাঁর শিল্পের এক ধরনের আবেগনয়তা (emotive content) অতি স্পষ্ট, মানব মনের স্লেহ-ভালবাসা, এরা যে সর্বত্র এক এই ধরনের একটা প্রাথমিক ধারণা শরৎচন্দ্রের উপন্যাস পাঠে পাঠকের মনে সহজেই জন্ম নেয়। অতিকথন দোষ শরৎ সাহিত্যের চন্দ্র-কলঙ্ক-শোভা এ কথা না বললেও শরৎসাহিত্যে যে তার ছায়াপাত ঘটেছে এ সতাট্রক অনস্বীকার্য : বাঞ্জনা অতিকথনকে পরিহার করে। শরৎচন্দ্রেব বাচনভঙ্গী সহজ, সরল ও স্বাভাবিক ভাবেই কাব্যময়। তাই তা সুখপাঠা। কিন্তু পাঠান্তে চিন্তার নিজিতে শরৎচন্দ্রের বক্তবা অত্যন্ত সংকৃচিত হ'য়ে পড়ে। বৃদ্ধির আলোকে শরৎচন্দ্রের সৃষ্টি দেদীপামান নয়। প্রাথমিক হৃদয়াবেগের রামধনুর রঙে শরংচন্দ্র পাঠকের মনকে রাঙিয়ে তোলেন। আবেগ অনুভৃতি সহজেই আশ্চর্য মধুর হ'যে শরৎচন্দ্রের লেখনীমখে পরিবেশিত হয়েছে। কিন্তু আশ্চর্যের বিষয় শরৎচন্দ্র সাধারণতঃ হৃদয়াবেগকে সামাজিক অনুশাসনের বেডার বাইরে স্বীকৃতি দেন নি। যে নৈতিক পরিমণ্ডল উনবিংশ এবং বিংশ শতাব্দীর প্রথম পাদে আমাদের মানব চেতনাকে আচ্ছন্ন করে রেখেছিল, বঙ্কিমচন্দ্র থেকে শরৎচন্দ্র পর্যন্ত কেউই তার বাইরে যেতে পারেন নি। একে আমরা উপনিষদের ভাষার অনকরণে 'লেখিক ঋত' বলতে পারি। অর্থাৎ তৎকালীন লেখক সম্প্রদায়ের যে নীতিবোধ সযত্নে তাঁদের শিল্প কর্মকে সঞ্জীবিত ক'রে রাখত তাকে অস্বীকার করার চেষ্টা শরংচন্দ্র কখনও করেন নি। তাঁর নন্দনতাত্ত্বিক ধাবণা নীতিবোধের দ্বারা পরিপুষ্ট ও পরিমার্জিত। *চরিত্রহীনে* র সতীশ সাবিত্রীর প্রতি ভালোবাসায় মুগ্ধ, কি**ন্তু সতীশে**র প্রেম কখনোই সামাজিক স্বীকৃতিব সুনির্দিষ্ট বেড়াটিকে লঙ্ঘন করার প্রয়াস পায়নি। সতীশ কেন শরৎচন্দ্র-সৃষ্ট কোন নায়ক-নায়িকাই এই সামাজিক নীতি ও রীতি ভঙ্গের দায়ে দায়ী নয়। অবশ্য শরৎচন্দ্রের নায়িকার। নায়ককে আসন পেতে অন্ন পরিবেশন করেছেন। এর ফলে হয়ত কোথাও তা অনৈতিক হয়েছে বলে কেউ কেউ মনে করেছেন। কেন না গোঁডা হিন্দুমতে অনেক সময়ে সামাজিকতা এবং নৈতিকতা সমার্থক ব'লে গণা হয়েছে। আমরা অবশা সে মতের পোষকতা করি না। আমরা বলি অন্নদান অ-নৈতিক (amora!)।

ভালবাসা অন্ধ, ভালবাসা মৃত্যুহীন, ভালবাসা যেন রাতের ভারা, রাতের অন্ধকারে যেমন সে দেদীপামান, তেমনি দিনেব আলোতে সে অতি স্পষ্ট না হলেও তার অস্তিষ্টুকু হারিয়ে যায় না। সতীশ সাবিত্রীর ভালবাসা লোকচক্ষুর অন্তরালে যেমন প্রস্ফৃটিত পদ্মের মত ফুটে ওঠে তেমনি আবার লোকাচারের স্পর্শ পেলেই তা' মুদিত আলোর কমল কলিকাটির মত আয়াগোপন কবে। প্রেমেব এই আয়াগোপনটুকু যেমন মধুব তেমনি সুন্দর। প্রকাশ্য দিবালোকে প্রম বাঁচে না। দুর্ভেদা একান্থতার সুভূঙ্গ পথে প্রেমের গাতায়াত। সে প্রেম অমর, নিবিদ্ধ। কবি-কল্পনা শ্রীরাধিকাকে কৃষ্ণের মাতুল আয়ান ঘোষের পত্নীরূপে কল্পনা ক'রে এই দিবাপ্রেমকে অতি নিযিদ্ধ ক'রে দিয়েছেন। আব অতি নিযিদ্ধ বলেই তা' এতো মধুর। শরংচক্র

সাবিত্রীকে গৃহ-পরিচারিকারূপে কল্পনা ক'রে সেই প্রেমকে নিষিদ্ধ প্রেমের রূপ দিয়েছেন। আর তা তৎকালীন সমাজরীতিতে নিষিদ্ধ বলেই তা এতো মধুর হয়ে উঠেছিল। মহাকবি মিন্টনের ভাষায় এ প্রেম হ'ল "The fruit of that forbidden tree"— নিষিদ্ধ বৃক্ষের ফল। রঙ-বেরঙের বিচিত্র অসংখ্য অসামাজিক প্রেমের কাহিনী যা শরৎচন্দ্র আমাদের শুনিয়েছেন, তারা কিছ্ক শালীনতার সীমা কোথাও লঙ্ঘন করে নি।

শরৎচন্দ্র সামাজিক বিধিনিষেধের বেড়াজালে হদয়াবেণকে বন্দী ক'রে রেখে সামাজিক স্বাস্থ্যকে অক্ষুণ্ণ রেখেছিলেন সত্য, কিন্তু তাঁর নীতিবোধ তার শিল্পকে ক্ষুণ্ণ করেছিল কিনা সে সম্বন্ধে বিতর্কের অবকাশ আছে। বিদ্ধান্তন্দ্রের রচনাশৈলীতে তাঁর উপন্যাসের পরিণতিতে আমরা তৎকালীন নীতি-বিগুদ্ধতার প্রভাব প্রত্যক্ষ করেছি। তৎকালীন নৈতিক পরিমগুলের বিরুদ্ধাচারণের ভয়ে 'কৃষ্ণকান্তের উইল'-এ বিদ্ধান্তন্দ্র যে পরিণতির কল্পনা করেছিলেন, তা' আমরা লক্ষ্য করেছি। রোহিণীর অপমৃত্যু শিল্পতান্ত্রিকের দৃষ্টিকোণ থেকে সমর্থন-যোগ্য কিনা. সে সম্বন্ধে মতভেদ আছে। অবশ্য উপন্যাসের পরিণতিতে ঔপন্যাসিকের কল্পনাই প্রধান। পরিণতির রূপান্তর সম্বন্ধে পাঠকের বা সমালোচকের কোন বক্তব্যই সমীচীন নয়। গ্রন্থকায়ের সৃষ্টি 'অপূর্ব বস্তু'; তা তিনি বন্ধিমচন্দ্রই হোন আর শরৎচন্দ্রই হোন। অভএব স্বষ্টা কল্পিত উপন্যাসের পরিণতি সম্বন্ধে আমাদের বক্তব্য অসমীচীন হলেও পাঠকের এইটুকু বলার অধিকার নিশ্চরই আছে যে কোন একটি উপন্যাসের একটি বিশেষ ধরনের পরিণতি কেন হল? এই দৃষ্টিকোণ থেকে বল্পিমচন্দ্রের 'কৃষ্ণকান্তের উইল', শরৎচন্দ্রের 'চরিত্রহীন' প্রমুষ্ব উপন্যাসের পরিণতি সম্বন্ধে আমরা আলোচনা প্রাসঙ্গিক বলে মনে করি।

শরংচন্দ্রের ব্যক্তিগত জীবনে সামাজিক এবং নৈতিক উচিতারোধ কতখানি কাজ কবছে সেই তথাটা অপ্রাসঙ্গিক ঃ কবিরে পাবে না তার জীবনচরিতে'। যে অসামাজিক প্রেম, বৈষ্ণব সাহিত্যে যাকে পরকীয়া প্রেম বলা হযেছে তার পূর্ণ প্রকাশ, তার চরম প্রস্ফুটন শরৎসাহিত্যে নেই। নীতিবাগীশ শরৎচন্দ্র এসে, সমাজভয়ে ভীত শরৎচন্দ্র এসে শিল্পী শরৎচন্দ্রকে প্রত্যাহত করেছে বারবার। পঙ্গু, নিবীর্য, প্লাতোনিক প্রেম শরৎচন্দ্র পরিবেশন করেছেন তাঁর সমগ্র সাহিত্যসম্ভারে। বঙ্কিমচন্দ্র 'দেবী চৌধুরাণী'-তে সাগর বৌয়ের মুখ দিয়ে যে Sex Symbol-এর কথা নিউয়ে বলালেন সেটুকু সাহসও কিন্তু শরৎচন্দ্রের ছিল না। সেটুকু নির্ভীকতাও শরংচন্দ্র যদি দেখাতেন তবে বোধ হয় পশ্চিমদেশ থেকে স্বীকৃতি আসতে, নোবেল পুরস্কারের বরমালা পেতে তাঁর অসুবিধা হত না। বাক্তিগত জীবনের অসামাজিক রীতি ও জীবনধারা হয়ত শরৎচন্দ্রের সাহিত্যিক নির্ভীকতাকে ক্ষম্ম করেছিল। উপন্যাসে কথিত অসামাজিক প্রেমের স্বাভাবিক পরিণতিটুকু ঘটাতে গিয়ে শরৎচক্র বারবার ইতস্ততঃ করেছেন। আমাদের মনে হয় এর মূলে আছে লোকভীতি। সমালোচক হয়ত বলবেন যে শরৎচন্দ্রের বান্তিগত জীবনের অসংযম তাঁর উপন্যাসেও প্রতিফলিত হয়েছে। আমাদের মনে হয় এই লোকভয়টক শরংচন্দ্রের উপন্যাসের অধিকাংশ প্রেমের আখ্যানকে পঙ্গ এবং অসম্পর্ণ ক'রে রেখেছে। আমাদের বক্তব্যের সপক্ষে সব থেকে বড় যুক্তি হ'ল *'রামের সুমতি'* আখ্যানটুকু : মানবহুদয়ে প্রেম প্রবল: অসামাজিক প্রেম হ'ল দুর্বার। তার অমিত শক্তি। যে প্রেম বিলবমঙ্গলকে অমর করেছে সার্থকতার মধো দিয়ে, সেই প্রেমই আবার ব্যাহত হ'য়ে ওথেলোকে তাঁর প্রিয়তমা ডেসডিমোনা হত্যায উদ্বন্ধ করেছে। এ প্রেম সমুদ্রেব মত উদ্বেল,

অশান্ত এবং সর্বগ্রাসী। নীতিনিষ্ঠ শরৎচন্দ্রের হাতে পড়ে সেই প্রেম দেবদাস-পার্বতীকে কেন্দ্র ক'রে ছোট পলবলে পরিণত হ'ল। সতীশ-সাবিত্রীর প্রেম, শ্রীকান্ত-রাজলক্ষ্মীর প্রেম অতি পরিচিত গৃহস্থালীর সামাজিকতার বেডাজালে বন্দী হয়ে ক্রমেই তাদের আবেদন হারিয়ে ফেলল। প্রেম আর প্রেম হিসেবে বেঁচে রইল না। প্রেমের স্বাভাবিক পরিণতি হয় মিলনে। প্রাচীন সংস্কৃত নাট্যসাহিত্য তার প্রকৃষ্ট উদাহরণ। সেই মিলনটুক সুন্দর ক'রে, তার বুক্তাস্ট্রকুকে রসধন্য ক'রে তোলা জাতশিল্পীর কাজ। শরৎচন্দ্র সেটুকু করতে পারেন নি। অথচ ম্নেহকে ঘিরে গল্পকার শরৎচন্দ্র যে অনবদ্য কথাসাহিত্য সষ্টি করেছেন, তার তলনা পথিবীর ইতিহাসে বিরল। 'রামের সুমতি'তে রামের জন্য নারায়ণীর স্নেহ-ভালবাসা, আবৈগ অনুভৃতির যে অপার দিগন্তকে উদারিত ক'রে দিয়েছে তার তলনা কোথায়? হৃদয়াবেগের মধ্যে প্রেম প্রচন্ততম হয়েও যা করতে পারেনি সেই অসাধ্য সাধন করেছে স্নেহ। স্নেহ প্রেমের মত দুর্বার নয়, সর্বশক্তিমান নয়, তা সত্ত্বেও ত্নেহের জগতে শরৎচক্র যে ব্যপ্পনার প্রবর্তনা করেছেন, প্রেমের জ্বগতে তা' তিনি করতে পারন নি। এর মূলে রয়েছে— Social taboo বা ব্যক্তিগত জীবনে শুচিতার অভাবের জন্য Psychological taboo, অতএব বলা চলে যে সামাজিক প্রেমের উপাখ্যান নিয়ে শরৎসাহিত্য ধীরে ধীরে বাংলাদেশের সাহিত্য-গগনে উদীয়মান হয়েছিল, তার পূর্ণ বিকাশ না ঘটার জন্য শরৎ প্রতিভা দায়ী ছিল না, যারা দায়ী ছিল তাদের সম্বন্ধে গ্রেবণা কর্বেন আগামী যুগের সমাজতম্ববিদ এবং মনস্তান্তিকের দল।

# শিল্পী যামিনী রায়ের চিত্রকলা

শিল্পলোকের দিগন্ত অপস্যমান এবং তার সম্বাবনাটুকু আদিম মানুবের আঁকা শুহাচিত্রের মধ্যেই বিধাতা পুরুষ প্রচছর রেখেছিলেন। মনুষ্যশিল্প দেবশিল্পকে অনুকরণ করতে চেয়েছিল, অনুকরণও করেছিল এবং সেই আদিম মনুষ্যশিল্পী তার ছবির প্রথম রেখার টানেই দেবশিল্পের অনুকরণও করেছিল এবং সেই আদিম মনুষ্যশিল্পী তার ছবির প্রথম রেখার টানেই দেবশিল্পের অনুকৃতিতে উত্তীর্ণ হয়েছিল অনায়াসে। মহাদার্শনিক হেগেলের কথা উদ্ধৃত করে বলতে পারি যে প্রকৃতি যে সব মালমশলা নিয়ে সৃষ্টি পৃষ্টি খেলেছিল, তার মধ্যেই প্রছন্ত ছিল সৃষ্টু সৃষ্টির প্রথে আত্যন্তিক বাধা। প্রকৃতির মধ্যে, তার সহজ্ব শিল্পকর্মের মধ্যে যেটুকু অপূর্ণতা থেকে গেল তা হছে তার উপকরণের অপূর্ণতা। সৃষ্টির হাল প্রকৃতি শস্ত হাতেই ধরেছিল কিন্তু তবুও তা' লক্ষে। পৌছুলো না। ডাক পড়ল মনুষ্য–শিল্পীর। বর্ণবিহল বসন্তের ঐশ্বর্যসন্তার থেকে শীত-রিক্ততায় সমাদৃত বৈরাগী প্রকৃতির অতুলনীয় বর্ণরিক্ততাটুকু শিল্পী প্রত্যক্ষ করলেন। মহৎ ঐশ্বর্য থেকে কেমন করে মহন্তর বৈরাগাটুকুকে আহরণ করা যায় তার মন্ত্রগুন্তিটুকু শিল্পী শিখলেন প্রকৃতির কাছ থেকে। যে ঐশ্বর্য অতিগোচর তার মূল্যকে অস্বীকার ক'রে তিনি দেখলেন সেই ঐশ্বর্যকে প্রছন্ত হলেও যা দিগন্ত প্রসারী ব্যক্তনায় বিসপিতি। এই ব্যক্তনার তত্ত্বটুকু কবি সাগ্রহে গ্রহণ করেলেন প্রকৃতির কাছ থেকে, পরিপাটি কবে তাকে পরিবেশন করলেন আর এক পরিপ্রেক্ষিতে। বর্ণাত্য জটিলতা থেকে শুদ্র সারবেল্যর আবির্ভাব ঘটলো।

সমগ্র শিল্প বিবর্তনের ধারা-ইতিহাসটুকু আর একভাবে আমরা প্রত্যক্ষ করেছি শিল্পী যামিনী রায়ের শিল্পে। সেখানেও দেখেছি সেই বর্গ-সুন্দর বার বার এসেছে যামিনী রায়ের চিত্রপটে; আবার তার ঘটেছে অন্তর্ধান; শুন্ন, রিক্ত, সুন্দরও প্রতিষ্ঠা পেতে চেয়েছে ঐকান্তিক আগ্রহে যামিনী রায়ের চিত্রপটে। বর্গ-সুন্দরের সঙ্গে তার দ্বন্দ্ব ঘটেছে; সংঘাত ঘটেছে। অবশেষে এই সহজ সুন্দরের, এই নিরাভরণ রিক্ত সুন্দরের জয় হয়েছে। তার নির্বোব কান পেতে শুনেছি যামিনী রায়ের সমগ্র চিত্রজ্ঞগৎ জুড়ে। দেশ বিদেশ থেকে শিল্পীকে যে বৈজ্যয়ন্ত্রীমালা দিয়ে অভিনন্দিত করা হয়েছে তা এই রিক্ত সুন্দরের বেদীমূলে সমর্পিত অর্য্য।

বারো বছর বয়সে শিল্পী বাংলাদেশের নিভৃত পদ্লীতে বসে আপন মনে যা খুশী তাই আঁকলেন। আঁকার ছদটুকু লীলায়িত, ছবি হ'ল স্বতঃস্ফুর্ত। অনেক ছবি একৈ চলেছেন ঃ সৃষ্টির প্রেরণায় প্রাণিত কিশোর শিল্পী। কী মহৎ ক্ষুধার আবেশে শিল্পী আবিষ্ট হয়েছিলেন তার কথা আমরা জানি না; হয়তো সেই ক্ষুধার সন্ধান পেয়েছিলেন রবীন্দ্রনাথ ও বাদ্মিকী। শিল্পীর আন্মানুসন্ধান চললো; প্রকাশের পথে তিনি নিজেকে সার্থক করতে চাইলেন। ক্রপের সন্ধানে, রসের সন্ধানে কবি আপন শক্তিকে রীতির বন্ধনে বাঁধতে চাইলেন। কিশোর শিল্পী কলকাতায় এসে গভর্গমেন্ট স্কুল অব আর্ট-এ ভর্তি হলেন ১৯০৪ সালে। যে রসের সন্ধানে কিশোর চিত্ত উন্মুখ তার সন্ধান মিলছিল না স্কুল অব আর্টসের চৌহঙ্গির মধ্যে। তিনি বার বার তাই বিদ্যালয়ের খাতায় নাম লেখাছিলেন আবার প্রত্যাহার করে নিচ্ছিলেন। কিন্তু শেষবার যখন তিনি স্কুলে যোগ দিলেন তখন অধ্যক্ষ ছিলেন ব্যক্তিন সাহেব। অধ্যক্ষ ব্যক্তন একদিন আবিদ্ধার

করলেন যে কিশোর যামিনী রায় কাট-বোর্ডে ছোট্ট একটি চৌকো গর্ভ ক'রে তার মধ্যে দিয়ে নিরন্তর প্রবাহিত প্রকৃতির বন্ধনহীন রূপসাগরের লক্ষ কোটি উর্মিমালার কয়েকটিকে ধরবার সাধনায় তন্ময় হয়ে গেছেন। অধ্যক্ষ বিশ্বিত হয়ে প্রতাক্ষ করলেন কিশোর শিল্পীর এই সিন্ধুর মধ্যে বিন্দুকে প্রত্যক্ষ করার সাধনা। রেখা এবং রঙের সীমানা টেনে যে ক্ষদ্র শিল্পকর্ম শিল্পী সৃষ্টি করেন তারই অন্তরে যে ভূমার প্রতিষ্ঠা এই সত্যাটুক উপলব্ধি করেছিলেন সেদিন সেই কিশোর শিল্পী। সুস্পন্ত রেখায় অনির্দেশ্য ব্যঞ্জনাকে ফুটিয়ে তোলার যে রীতি কিশোর শিল্পী সেদিন আয়ন্ত করতে প্রয়াসী হয়েছিলেন তা হ'ল তার শিল্প বিবর্তনর মর্মকথা। শিল্পতত্ত্বের পরিভাষায় বলা চলে যে কিশোর শিল্পী 'কম্পোজিশন'-এর দিকে আকৃষ্ট হয়েছেন এই যুগে। ছবি আঁকা চলল। স্কুলের চৌহদ্দির বাইবে বিরাট পৃথিবীর সৌন্দর্য, মাটির গন্ধ আন্দোলিত-भीर्य नव पूर्वापत्नत भिरुत्र भिन्नी मुक्ष दरा प्रथतन। এই সৌन्पर्यत एउँ भिन्नी मनत्क অনুকারের দিকে ধীরে ধীরে আকৃষ্ট করল। শিল্পী প্রতিকৃতি অঙ্কন বা পোট্টেট পেইন্টিং-এর দিকে মন দিলেন। এই অনুকৃতির সাধনা চলল দীর্ঘ পাঁচ বছর ধরে। অনেক ছবি আঁকা হ'ল। শিল্পীমন অশাস্ত হয়ে উঠল। তাঁর হাতে পশ্চিমী রীতিতে (Western technique) আঁকা প্রতিকৃতিগুলো বান্ধুয় হয়ে উঠলো ; কবি তাঁর স্টুডিয়োতে বসে নিভূত আলাপচারী করেন তাঁর সৃষ্টির সঙ্গে। কিন্তু এ ভাষা তো তাঁর অন্তরের কথা বলে না। হৃদয়ের অপরিমেয় সম্পদকে উদ্বারিত করে দেয় না। ভাষার সন্ধানে শিল্পী মেতে উঠলেন : যে ভাষা ঐকান্তিক ভাবে শিল্পীর মনের কথাটুকু ব্যক্ত করতে পারে ; সে মন যে ঐ বেলেতোড়ের মাটি থেকে তার আকাশ বাতাস থেকে, তার গাছপালা থেকে আপনার ঐশ্বর্যটুকু আহরণ করেছিল। সে মন মাটির ভাষা বোঝে, মাটির গানে ভরে ওঠে। তাই শিল্পীর সাধনা চললো সেই অননা ভাষাঢুকু খুঁজে পাবার জন্য। অপরের ভাষায় শিল্পীর আত্মপ্রকাশ সম্ভব নয়। তাই তো তিনি Oriental School of Arts-এ যোগ দিলেন না। ছবি আঁকা চললো, গ্রামা জীবনের ছবি, 'সাঁওতাল', 'মা ও ছেলে' প্রমুখ ছবি আঁকা হলো। ছবির উপজীব্য আমাদের অতি পরিচিত দৈনন্দিন জীবন-নাট্যের কুশীলবগণ।

যোগাযোগ ঘটল শিল্পাচার্য অবনীন্দ্রনাথেব সঙ্গে। রূপের সন্ধানে ব্যাকুল যামিনী রায় শিল্পাচার্যের কাছে আপনার রূপ ব্যাকুলতাটুকু প্রকাশ করলে তিনি তাঁকে উপদেশ দিলেন ঃ নন্দর কাছে শেখ'। শিল্পাচার্য ভুল বুঝলেন যামিনীবাবুকে। যামিনীবাবু আঙ্গিক শিক্ষার্থী নন; তিনি শুদ্ধ মূর্তির সন্ধানে রূপের সন্ধানে উৎসর্গীকৃত প্রাণ। সাধারণ অর্থে শেখা হয়তো শিল্প-শিক্ষার্থীর পক্ষে সন্ধ্রব আর এই তত্ত্তিই শিল্পাচার্য অবনীন্দ্রনাথ তাঁর 'ভারত শিল্পের ষড়ঙ্গ'গ্রছে ব্যাখ্যাত ক'রে বলেছেন যে রীতি-আঙ্গিক সম্বন্ধে অনুস্তব্য বিধি-বিধান শিল্প-শিক্ষার্থীর জন্য, শিল্পীর জন্য, নমধ্যে সেই শিল্প-শিক্ষার্থীকেই দেখেছিলেন, শিল্পী হয়তো নেপথ্যে ছিল, তাই তিনি তাঁকে যে উপদেশ দিলেন তা যামিনীবাবুর মনঃপৃত হলো না। নিঃশন্ধ সন্ধোচে শিল্পী সরে এলেন শিল্পাচার্যের কাছ থেকে তাঁর নিভূত নিকেতনের মাঝখানে। নিঃসঙ্গ সাধনায় দু'চোখ ভরে দেখা, হুদয় দিয়ে উপলব্ধি করা গ্রামাজীবনের শান্ত সৌন্দর্য ফুট্ট উঠতে লাগলো একের পর এক ছবিতে। শিল্প রসিকেরা সেদিন এই নবীন শিল্পীকে সাগ্রহে লক্ষ্য করছিলেন। স্বীকৃতি পেতেও দেরী হলো না। ভাইসরয়ের স্বর্ণপদক শিল্পীর কণ্ঠে দুলিয়ে দিলেন সে যুগের

কলারসিকেরা। স্বীকৃতির ধারাজ্ঞলে স্নান ক'রে ক্ষণিকের জন্য তিনি মস্তি পেলেন।

শিল্পবীতির উর্দ্ধতন চললো, পরীক্ষা-নিরীক্ষা লোগেই আছে। এবার যামিনীবাবু Flat technique-কৈ আশ্রর করলেন, কতো কম রঙে এবং রেখায় ছবি আঁকা যায় তারই পরীক্ষা। কাব্যে যেমন অতিকথন দোষ কাব্যসৌন্দর্যে হানি ঘটায়, অঙ্কনকার্যেও তেমনি রং ও রেখার বাহল্য ছবির সৌন্দর্যহানি করে। ছবিতে আঁকা পাত্র-পাত্রীর অঙ্গশয্যা বা drapery কত কম রঙে এবং রেখায় সূব্যক্ত করা যায়— সেটুকু যামিনীবাবু তাঁর সুমিত আঙ্গিকে প্রত্যক্ষ করালেন রসিকসুজনকে। Oriental Art Society-তে চিত্র প্রদর্শনী হলো। নবু ঠাকুর খ্যাতনামা শিল্পরসিক গগনেন্দ্রনাথের পুত্র। তিনি এই চিত্র প্রদর্শনীর উদ্যোক্তা, তাঁর আহানে যামিনীবাবু আপনার কয়েকটি ছবি দিলেন এই প্রদর্শনীতে দেখানোর জন্যে। নতুন ক'রে আবার যামিনীবাবুর শিল্প-প্রতিভা স্বীকৃত হলো। মহাশিল্পী গগনেন্দ্রনাথ যামিনীবাবুকে আশীবাদি করলেন। চিনি তখন বাকশক্তি রহিত : তবু ছবির আবেদনে সাড়া তুললো শিল্পীর সন্তার অপুতে প্রমাণুতে। প্রশংসার ভাষা নেই ; যামিনীবাবুর আঁকা ছবির সামনে গগনেন্দ্রনাথ আত্মন্থ হয়ে গেলেন। তাঁর দু'চোখ দিয়ে আনন্দাশ্রু করতে লাগলো। সে যুগের মহাশিল্পীর আশীবাদ অশ্রুধারায় সিঞ্জিত হয়ে ঝরে পডলো এ যগের মহাশিল্পীর মন্তকে।

শিল্পাচার্য অবনীন্দ্রনাথ সাগ্রহে লক্ষ্য করেছিলেন যামিনীবাবর শিল্পরীতি উর্ধতন। Flat Technique-এ আঁকা ছবি দেখে তিনিও মন্ধ হয়েছিলেন। তাঁর যামিনীবাবকে করা ছোট প্রশ্ন ছিল ঃ 'ততঃ কিম?' এ প্রশ্ন যামিনীবাবুর অপ্তরেরও প্রশ্ন। ১৯২৮ সাল : যামিনীবাবুর মানসলোকে আবাব সেই অস্থিরতার ঝড়। এতদিন যা একৈছি, এতদিনের রূপকর্ম সবই 'এহবাহা'। নতুন আঙ্গিকে, নতুন ভাষায় আপনার মনের কথাটুকু বলতে হবে : পরিমিতি বোধটুকু আরও কুশকায় করে তুলতে হবে। অর্থাৎ বং তুলিব বাহল্য কর্মকে বিদায় দিতে হবে ছবির জগৎ থেকে। শিল্পী মন দিলেন Line drawing-এ। রেখা, সন্নত রেখা, বিসর্পিত রেখা, সরল রেখা, বক্র রেখা—শুধু এই রেখা দিয়েই জীবনের সহজ ছন্দটিকে ফোটাতে হবে। সহজ ছদ অর্থাৎ Simplicity এবং Balance এই দৃটি শিল্পগুণকে সংযোজিত করতে হবে আপন भिद्रकर्ता। छेश्रनियमकात এरक वर्लाष्ट्रन इन्छ। এই इन्छर मानुराव জीवनरक, मानुराव শিল্পায়নকে এবং মানুযের জীবনায়নকে বিধৃত করে রেখেছে আনন্দের মধ্যে। এই ছন্দ বা Balance-এর সন্ধানে তখন শিল্পী বিভোর হয়ে আছেন। চার বছরের ছেলে অমিয় শ্লেটে একটি ছবি এঁকে পিতদেবকে দেখাতে আনলেন ছবিটা। অন্যমনস্কভাবে শিল্পী শ্লেটটি চোখের সামনে তুলে ধরলেন। হঠাৎ চমকে উঠলেন তিনি। পুত্রের আঁকা সরল অনাড়ম্বর রূপের দিকে চেয়ে মন ভরে উঠলো ; মন বললো, পেয়ে গেছি। যে রূপ সর্ব ঐতিহ্যের বন্ধমৃত্ত, যে রূপ পর্ণবয়স্ক মানুষের সংশ্বারবদ্ধ নয় সেই রূপটুকু ফুটে উঠলো শিল্পীর মানসনেত্রে। একদিন যেমন মহাকবি ওয়ার্ডস্বার্থের চোখের সামনে সেই 'Craggy hill'-টা বিন্ধ্যাচলের মতই হঠাৎ মাথা তুলতে আরম্ভ ক'রে দিয়েছিল ঠিক তেমনি করেই শিল্পী যামিনী রায়ের চোখের সামনে শিশুশিল্পী অমিয়ের আঁকা ছবিটা প্রাণস্পন্দে স্পন্দিত হয়ে উঠলো। তিনি বুঝলেন শিশুর মতো ঐতিহ্য বিরহিত রীতিতে সহজ করে ছবি আঁকতে হবে, ছবির উপজীব্য সেই গ্রাম্যজীবন। তবে পটুয়া শিল্পরীতি তাঁর জন্য কোন আবেদনই বহন ক'রে আনলো না। সেই গ্রামীণ শিল্পরীতি

কলুষিত এবং নানান ধরনের অশুভ প্রভাবে প্রভাবিত। আমরা একবারও যেন না ভাবি যে যামিনীবাবর শিল্পরীতি গ্রামপট্যার শিল্প আঙ্গিকের সংস্কৃত সংস্কৃরণ। যামিনীবাবুর শিশুপুত্র অমিয়ের শ্লেটে আঁকা ছবির উল্লেখ করলেম এই কারণে যে এই ছোটু ঘটনাটুকুর মধ্যে যামিনী রায়ের শিল্পকর্মকে বোঝবার উপযোগী অনুধাবন সত্রটুক লুকিয়ে রয়েছে। সুন্দরের প্রতি শি শুর যে সহজাত প্রবণতা (Pure instinct) রয়েছে সেই প্রবণতাটুকুই হবে শিল্পসৃষ্টির উৎস। প্রাপ্তবয়স্ক মানুষের মানুসিকতা বিমুক্ত একটি সহজ্ঞ মনন সম্পূদের অধিকারী হতে হবে শিল্পীকে। ছবির মধ্যে দিয়ে শিশুর রেখা, শিশুর কথা বলাকে অমেয় মাধুর্যে রূপায়িত করতে হবে। শিশুর দেখার মধ্যে যে বিস্ময়, শিশুর প্রকাশের মধ্যে যে আদিম মানবের প্রকাশের আনন্দটক লকিয়ে থাকে তাকেই উদ্বারিত করতে চেয়েছিলেন শিল্পী যামিনী রায় আপন শিল্পকর্মে। তিনি উপলব্ধি করলেন শিশুর দেখায় তার উলপব্ধিতে যে রূপ প্রতিভাত হয়. শিশুর জিজ্ঞাসায় যে অনুসন্ধিৎসা প্রকাশিত হয় তা তো প্রাপ্তবয়স্ক মানুষের কাছে অবহেলার বিষয় নয়। আত্যন্তিক মূল্যে শিশুর জ্ঞানার জগৎ থেকে প্রাপ্তবয়স্ক মানুবের জ্ঞানার জগতের বিশেষ কোন প্রভেদ নেই। এই সভ্যাট যেমন শিল্পী যামিনী রায় উপলব্ধি করলেন তেমনি ক'রে এটির উপলব্ধি ঘটেছে আরও বহু কবি মনিধীর মনে। শিশুমনের সগভীর জিজ্ঞাসার কথা মহাকবি রবীন্দ্রনাথের কাব্যে আমরা পডেছি, পডেছি Walt Whitman-এর কবিতায়। তাঁর Grass শীৰ্ষক কবিতাটিৰ কথা বলি ঃ

A Child said what is the grass? Fetching it to me with full hands; How could I answer the child? I do not know what it is any more than he?

এই যে শিশুর জ্ঞানের সঙ্গে কবির জ্ঞানের বৃত্তবলয়ের সমীকরণ ঘটেছে তা কবিমনের অত্যুক্তি বিলাসের ফলশ্রুতি মাত্র নয়। জীবনের সত্যকে দর্শন করার এটি একটি বিশেষ ভঙ্গি। যে ভঙ্গিটি Walt Whitman-এর কাব্যে যেমন প্রত্যক্ষ করলেম তেমনি ক'রেই তা প্রত্যক্ষ করেছি যামিনী রায়ের ছবিতে।

১৯৩০ সালের কথা। একদিকে শিল্পী সাধনা করে চলেছেন শিশুর জনাবিল ঐতিহ্যবিমৃত্ত দৃষ্টিকোণ থেকে শিল্পের উপজীব্যকে দেখা এবং তাকে চিত্রকর্মে রূপায়িত করা; অন্যদিকে পরিশীলিত সুসংস্কৃত আঙ্গিকে বর্ণবহল ছবি আঁকা। গোপিনী, কৃষ্ণুলীলা প্রমুখ ছবিতে এই পরিশীলিত আঙ্গিক বা Stylised form-এর দেখা মেলে। শিল্পী যামিনী রায়ের তৎকালীন সৃষ্টি গঙ্গা-যমুনা দ্বিধারায় বহমানা। শিল্পীর তখন সব্যসাচীর ভূমিকা। পরিশীলিত আঙ্গিকে আঁকা 'Krishna and the cow' গোপবালক প্রমুখ ছবি শিল্পরসিকের প্রশংসাধন্য হ'ল। এই পরিশীলিত রীতির আঙ্গিকে, 'বিড়ালের মুখে মাছ', 'মা ও ছেলে' প্রমুখ ছবি আঁকা হল। এই রীতির স্কষ্টা হলেন প্রপ্রবয়স্ক যামিনী রায়ের অন্তরবাসী সেই শিশুশিল্পী নিভূত সাধনার মধ্য দিয়ে শিল্পী যাকে ধীরে ধীরে জাগিয়ে তুলছিলেন। পরিণত যামিনী রায়ের শিল্পে আন্ধ এই শিশুশিল্পী বাকে বীলাই আমরা প্রতাক্ষ করেছি। এই শিশু শিল্পীটিকে যামিনী রায়ের মনোরাজ্যে একছেত্র সম্রাট ক'রে, স্বরাট প্রতিভা ক'রে প্রতিষ্ঠিত করার সাধনা এতীব কঠোর এবং দুরহে। এ কালের যামিনী রায় সেই দুরুহ সাধনায় ব্রতী হলেন। কোনদিকে লক্ষ্যা নেই, উদ্প্রায়, রূপোয়াদনায় বিহুল প্রাণ। পরিবারের অর্থনৈতিক অবস্থা বিপদের সংকেত করছে।

শিল্পীর কোনদিকে খেয়াল নেই, নিজের পরণের ধুতি এবং স্ত্রীর পরণের শাড়ী কেটে কেটে ছবি আঁকা চলছে। সন্ধান, শুদ্ধ মৃতির সন্ধান চলেছে অন্তরে অন্তরে। পারিপার্শ্বিক সম্পর্কে শিল্পী উদাসীন। অভাব, দারিদ্রা, কৃচ্ছুসাধন কোনটাই শিল্পীর রূপের সন্ধানে বাধা সৃষ্টি করতে পারল না।

এলো দ্বিতীয় মহাযুদ্ধ। ১৯৩৯ সাল। শহীদ সুরাবর্দী, সুধীন দন্ত, মৃণালিনী এর্মাসন, অরুণ সিংহ ও বিষ্ণু দে প্রমুখ শিল্পরসিকেরা শিল্পীর একান্ত সাধনাকে সম্মানিত করলেন অভিনন্দিত করলেন তাঁর শিল্পকর্মকে। যামিনী রায়ের শিল্পের প্রসাদগুণের সন্দেশ সমুদ্রপারের বন্দরে বন্দরে পৌছে গেল। বিদেশী শিল্পী-রসিকেরা দেখা দিলেন শিল্পীর দ্বারে। শিল্পীর স্বীকৃতি দেশের সীমানা পেরিয়ে বিদেশে পৌছল। শিল্পীর অন্তরে এই স্বীকৃতির কোন মহৎ মূল্য ছিল না। তিনি তখন শুদ্ধ মূর্তির খ্যানে তন্ময়। স্বল্পতম উপকরণে বৃহস্তম ব্যঞ্জনায় মহন্তম সৃষ্টি কেমন ক'রে করা যায় তারই সন্থাব্য কল্পনায় শিল্পী বিভার।

১৯৪০ সাল : যীশুখ্রিসের ছবি আঁকলেন শিল্পী। এই ছবি আঁকার পিছনে শিল্পীর একটা লোভ লকিয়ে ছিল। ইউরোপীয় শিল্পীদের আঁকা নানান খ্রিস্টমর্তির, সঙ্গে শিল্পীর পরিচয় ছিল। তাঁদের অঙ্কন রীতিতে যামিনীবাব শিল্প বডকের, গুণীজনগ্রাহ্য শিল্পরীতির বাত্যয় প্রত্যক্ষ করলেন ; রূপের শুদ্ধমূর্তির নিদারুণ অভাব তিনি এই তথাকথিত ঐতিহ্য মন্ডিত খ্রিসের মূর্তির মধ্যে প্রত্যক্ষ করলেন। অলৌকিক বিষয় লৌকিক প্রথায় যখন শিল্পী প্রবর্তিত করেন ্ তখন তা অশুদ্ধ হয়ে যায়। এই অশুদ্ধ শি**ন্ধ-কল্পনা**র উদাহরণ তিনি দেখলেন পশ্চিমদেশীয় শিল্পীদের সুন্দরী 'মেয়ের গায়ে পাখা লাগিয়ে পরীর রূপকল্পনায়'। তাঁর দেওয়া নতুন রূপে কোথাও লৌকিক রীতিকে ক্ষণ্ণ না করেও অলৌকিক রূপের ব্যঞ্জনা তিনি দিলেন। 'Annunciation, Last Supper' প্রমুখ ছবি আঁকলেন শিল্পী। সেই শিল্পরীতিতে 'নিয়তিকৃত নিয়ম' কোথাও ব্যাহত হল না বটে কিন্তু তিনি অনায়াসে প্রকৃতির বিধিবদ্ধতাকে অতিক্রম ক রে গেলেন। শিল্পাচার্য অবনীন্দ্রনাথ তাঁর 'বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী'তে শিল্পের প্রকৃতি ব্যাখ্যা করতে গিয়ে বলেছিলেন যে শিল্প হ'ল 'নিয়তিকতনিয়মরহিত'। যামিনী রায়ের উপরোক্ত ছবিগুলিতে এই শিল্পতত্ত্বের প্রতিষ্ঠা দেখলেম। তাঁর আঁকা 'Crucification', 'Mary and Christ' প্রমুখ ছবি রসোত্তীর্ণ হয়ে যে অসামান্যতা অর্জন করেছে তার মূলে রয়েছে সহজ রূপের সহজ্ঞ সারল্য এবং বিশুদ্ধতা (Simplicity and Purity) ; এক Dimension-এ আঁকা শিল্পীর এই ধরনের ছবিকে ঘিরে এমন একটা বিশুদ্ধ রূপের পবিত্রতা বিরাজ করছে যে সংবেদনশীল মনে এরা সহজ্ঞেই গভীর শিক্ষানুভৃতিকে জ্ঞাগিয়ে তোলে। শিক্ষী যামিনী রায়ের আজীবন সাধনা হ'ল এই বিশুদ্ধ, ধৌত শুদ্ধ মূর্তিকে মূর্ত করার সাধনা। এই সাধনায় শিল্পী তাঁর Technique-এর বারবার পরিবর্তন ঘটিয়েছেন ; কখনও অনেক রং লাগিয়ে আবার कथाना वा क्रांभारवयानं कृष्ट माधनाय तर-वत विकिन्नाक व्यनायास्य छान करताहून। मन ভরেনি, রংকে ত্যাগ ক'রে মনের অভাববোধ তীব্রতর হয়েছে। আবার রং-এর পুনঃসংযোজন ঘটেছে তাঁর ছবিতে। খ্রিস্ট কাহিনীকে কেন্দ্র ক'রে যে সব ছবি তিনি একৈছেন তার মধ্যেই এই সত্যটিকে আমরা অবলোকন করেছি। ক্রমে রূপ তার বর্ণ-বৈচিত্র্য, তার আকার-বৈচিত্র্য হারিয়েছে শিল্পীর হাতে। নিরাবিল, স্বচ্ছ, স্বয়ংসম্পূর্ণ যে রূপটি আপাত দুশামান বস্তুর অন্তরে লুকিয়ে থাকে তাকে শিল্পী প্রমূর্ত ক'রে তুললেন ডট অর্থাৎ ফুটকি দিয়ে দিয়ে ছবি একৈ।

রেখা অর্থাৎ লাইন তিনি বার বার ভেঙেছেন. এই লাইন ভাঙ্গার কাজ যামিনী রায়ের হাতে প্রায় সম্পূর্ণ হল আল্পনা আঁকার মধ্যে। আল্পনা বাংলাদেশের অতি সনাতন শিল্প: আল্পনা শিল্পীর হাতে ছবির রূপ নিল। Form সেখানে আভাসিত মাত্র, স্বন্ধ রেখার লীলায়িত ভঙ্গীতে ছবির সম্প্রকাশ। ঐতিহ্য-বিমন্তিত যে শিল্প উপজীব্যের ধারণা আমাদের মনে আছে তার সহজ্ঞ সন্ধান এই আল্পনাধর্মী চিত্রকর্মে মেলে না। এই পথে যামিনীবাবু Abstract Form বা অকপ রূপের যে সন্ধান করে চলেছেন তা আজ শিল্পীর নিরাকার রূপকল্পনায় সার্থক হতে চলেছে। এ হ'ল শিল্পের শিল্পবিবর্তনের প্রায় শেষ পর্যায়ের ইতিহাস! জানি না শিল্পবিবর্তনের ধারায় এর পরেও কোন পর্যায়ের অন্তিত্ব আছে কি না। বোধ হয়, শান্ত সকালের তরঙ্গহীন পরিবেশে সমাহিত শিল্পীকে যখন তাঁর সমুডিওর ঘাসে ঢাকা আঙ্গিনায় ধ্যান-নিমগ্র দেখি তখন তাঁর ধ্যানের কেন্দ্রবিন্দৃটি এই নিরাকার রূপেই নিবিষ্ট হয়ে থাকে। শিল্পী এখানে শিশুমনের চরমতম সারল্যে অন্তরের অমেয় ঐশ্বর্য সম্ভারকে ছোট ছোট রেখা টেনে এবং রঙেব ফোঁটা দিয়ে ব্যক্ত করতে চাইছেন। এ কথা অনম্বীকার্য যে এই পর্যায়ে আঁকা একটি ছবি ঘরে থাকলে দর্শকের মনে বিশ্বদ্ধ এবং পবিত্র ভাবের বান ডেকে যায় : দর্শক অভিভূত হয়ে পড়েন, আর এটি ঘটে বলেই যামিনী রায়ের শিল্প আজ বিশ্বসমাদত।

নিবন্ধ শেষ করার আগে শিল্পী যামিনী রায়ের আজীবন চিত্র সাধনায় যে অসংখ্য ছবি লেখা হয়েছে তাদের ক্রম পর্যায়টুকু বোঝবার চেষ্টা করলে শিল্পীর চিত্রধর্মের পরিণতিটুকু বোঝবাব পক্ষে সহায়ক হবে ঃ

- (ক) Flat Technique-এ আঁকা ছবি; স্বল্প রং ও পরিমিত রেখায় এদের প্রকাশ। 'বধু', 'মা ও ছেলে' প্রমুখ ছবি এই পর্যায়ের। অবশ্য Flat Technique-এ ছবি আঁকা শুরু হবার আগে যামিনীবাবু ইউরোপীয় বীতিতে অনেক ছবি এঁকেছেন; পোট্টেট পেণ্টিং-এ যামিনীবাবু যে সফলতা অর্জন করেছিলেন তার মূলে ছিল এই পশ্চিমী শিল্পান্ধন রীতি। এই বিদেশী অন্ধনরীতিকে পরিত্যাগ করে তিনি যখন গ্রাম্য শিল্পরীতিকে গ্রহণ করলেন বাংলাদেশের গ্রামের এবং তার মানুষের ঘরের কথা বলার জন্য তখন তার শিল্পবিবর্তনের একটা নতুন অধ্যায়ের সূচনা হ'ল; শিল্পী নিজের ভাষায় কথা বললেন। আঁকা হ'ল বাংলাদেশের গ্রামের ছবি ঃ 'সাঁওতাল', 'মা ও ছেলে' ও 'গ্রামাটামী' প্রভৃতি ছবি। এই ধারায় যখন শিল্পকর্ম বেশ কিছুটা অগ্রসর হ'ল তখনই শিল্পীর হাতে এলো পূর্বকথিত ফ্রাটে টেকনিক।
- (খ) লাইন, ড্রথিং-এর পর্যায় ঃ কালো রেখায় সাদা কাগজের উপর ছবি আঁকা শুরু হ'ল। অছুত তার প্রসাদণ্ডণ, দর্শকের মনে কালো রেখায় যে অসংখ্য দাগ কাটা হ'ল তা সহজে অবলুপ্ত হ'ল না। রসিকসুজন সাধুবাদ জানাল শিল্পীকে। এই প্রথায় তিনি আঁকলেন মা ও ছেলে', 'বধু' ও অসংখ্য জন্তুজানোয়ারেব ছবি।
- (গ) এই পর্যায়টি সমন্ত্রের পর্যায়। প্রথম যুগে গ্রাম্য ছবি আঁকার রীতি, ফ্লাট টেকনিক ও লাইন ডুয়িং সমন্তিত হ'ল ও তাদেব স্বাঙ্গীকরণ ঘটলো। 'চাষীর মুখ', 'মা ও ছেলে' প্রমুখ ছবি এই সমন্তিত আঙ্গিকে আঁকা হ'ল।
- ্ঘ) এর পরের পর্যায়েই হ'ল যামিনী রায়ের শিশু হবার সাধনা। পূর্ব পর্যায়ের সম্থিত টেকনিক সব প্রচলিত রীতিব লক্ষণ অতিক্রান্ত হয়ে গেল, সহক্ত সবল চিত্রবীতি। বড় হয়েও ছোট ছেলের ভূমিকা নিলেন শিল্পী। নতুন ক'রে আঁকা হ'ল ছবি, জন্তুজানোয়ারের ছবি, শিকার ও নাচের ছবি।

- (৬) আবার উপ্রমুখী বিবর্তন। অতি সরল আঙ্গিকের রিক্ততায় শিল্পী বৃঝি আনন্দ পেলেন না। তাই আবার ফিরে গেলেন বর্ণবাহুলো। আবার রেখা রঙের সমৃদ্ধি সংযোজিত হ'ল শিল্পীর ছবিতে। 'পুজারিণী মেয়ে', 'কীর্তন' এবং 'বাউল' এই পর্যায়ের ছবির মধ্যে অগুগণ্য। চিত্রের বর্ণাঢ়েতায় শিল্পী আনন্দ রসঘন মৃতির সৃষ্টি করেছে। শিল্পী আপন অমেয় আনন্দের অংশভাগী করেছেন রসিক সুজনকে কিন্তু এ আনন্দ শিল্পীমনে স্থায়ী হয় নি ; এই বর্ণাঢ়েতা শিল্পীর আনন্দকে বেশীদিন সঞ্জীবিত ক'রে রাখতে পারে নি। আবার তিনি তাঁর সে রূপ সন্ধানের বেদনায় ডুবে গেছেন। রূপকথার কথা ও কাহিনী, রামায়ণ-মহাভারতের নানান গল্প তাঁর চিত্রকর্মে রূপায়িত হয়েছে। তাঁর আঁকা 'গণেশ জননী' এই পর্যায়ের উল্লেখযোগ্য চিত্র।
- (চ) এর পরেই এলো শিল্পীর তুলিতে চিত্রের সুসংস্কৃত পরিশীলিত রূপ। বিদেশী শাস্ত্রশিল্পের পরিভাষায় একে বলা চলে 'Stylised Form'-এর পর্যায়। এই ধরনের চিত্রকর্মে অলংকত রূপের ছড়াছড়িঃ কৃষ্ণলীলার ছবি এই প্রসঙ্গে উল্লেখ্য।
- ছে) এই সংস্কৃত রূপের সৌখীনতা শিল্পীকে বেশীদিন আবিষ্ট ক'রে রাখতে পারল না। চকচকে পালিশেব জৌলুস, সোফিস্টিকেশনের অন্ধতা শিল্পীর অগ্রগতিকে ব্যাহত করতে পারল না। প্রাণবস্ত উদ্দাম রূপকল্পনা শিল্পীর তুলিতে বাসা বাঁধল। নন্দনতত্ত্বে একে বলা হয়েছে Bold and Rough Form। এই দৃপ্ত বেপরোয়া রূপকল্পনার সামনে দাঁড়িয়ে রঙ্গিকমন উদ্ধৃসিত হয়ে উঠলো শিল্পীর প্রশংসায়। লাইন বা রেখার ভাঙচুর হ'ল, বলিষ্ঠ প্রাণের মহৎ উন্মাদনা প্রকাশ ঘটাতে গিয়ে শিল্পী রীতি সঙ্গত লাইন বা রেখার ভাঙচুর করলেন। তালপাতার চাটাই এর উপর শিল্পী ছবি আঁকলেন। কৃষ্ণ বলরাম' ছবির প্রাণসম্পদ এক বলিষ্ঠ দুর্বারতায আমাদের মনকে আছেন্ত করে দেয়।
- (জ) এর পরের পর্যায়ে গুরু হ'ল ডট ব। ফুটকি দিয়ে আঁকা। তালপাতার উপর আঁকা ছবিতে যে সজীবতা বা Boldness অতি প্রত্যক্ষ হযে উঠেছিল তা আরও দৃঢ় পিনদ্ধ হয়ে দেখা দিল এই ফুটকি দিয়ে আঁকা ছবিতে। আঙ্গিকের কৃশতা বিষয়বস্তুর দৃঢ়তাকে যে ভাবে প্রতিষ্ঠা করল তা বিশায়কর। 'ম্যাডোনা', 'বিড়াল ও চিংড়িমাছ' ইত্যাদি ছবি এই পর্যায়ের শিল্পকৃতির স্বাক্ষর বহন করেছে।
- (ঝ) অশাশু শিল্পীর বিশ্রাম নেই। আবাব আঙ্গিকের ভাঙচুর চলল। নতুন করে লোকগাথার আশুর রূপটিকে শিল্পী খুঁজে পেতে চাইলোন। 'মহাদেব', 'কৃষ্ণলীলা', 'বাঘের পিঠে রাজা', প্রমুখ ছবি এবং রামায়ণের ছবি এই পর্যায়ে আঁকা হ'ল।
- (এঃ) এই বীতির ভাঙার কাজ চলল। আধুনিকীকরণে নন্দনতত্ত্ব শিল্পরীতিকে শিল্পকৃতির বহিরঙ্গ বলে চিহ্নিত করেছে এবং এই বহিরঙ্গটুকু শিল্পপদবাচা নয়। প্রাচীন ভারতের রসশান্ত্রে বলা হয়েছিল 'রীতিরায়াকাবাস্য'; আর আধুনিক ইতালীয় নন্দনতত্বে এই রীতিকে কাব্যবহির্ভূত বলা হয়েছে। যামিনী রায়ের শিল্পে, আশ্চর্যের কথা, এই আঙ্গিককে আশ্রয় ক'রেই বার বার শিল্প বিবর্তন ঘটেছে। ছবি এই পর্যায়ে শিল্পীর হাতে আল্পনার রূপ নিল। Form কিছুটা থাকলেও ব্যঞ্জনাই সমগ্র ছবিটি জুড়ে বিরাজ করছে। Form শুধুমাত্র আভাসিত, শিল্পের বিষয়বস্ত্র বা উপজীব্য নেই বললেই চলে, ছবি তবুও সুপ্রকাশ। কবি রবীন্দ্রনাথের সেই অকপ বাঁণার চিত্রকল্পটি এই প্রসঙ্গে শ্বর্তবাঃ 'অরুপ বাঁণা রূপের আড়ালে লুকিয়ে বাজ্ঞে।'

রূপকে প্রায় অবলুপ্ত ক'রে দিয়ে যখন সেই অবলুপ্তির আড়ালে অরূপ বীণার ঝংকার ওঠে তখন সে ঝংকারে কোন রূপলক্ষণ নেই; কোন বিশেষ নির্দেশে তাকে নির্দিষ্ট করা যায় না। নিরাবয়ব সেই রূপ বিমূর্ততার ইঞ্চিতটুকু করে। এটাই তার ধর্ম। বলতে পারি এই পর্যায়ে শিল্প লিরিকধর্মী হয়ে উঠেছে আপন ব্যঞ্জনার গভীরতায় ও বিস্তারে; Epic-এর অনাবশ্যক আড়ম্বর নেই শিল্পরীতি ও ব্যবহাত উপকরণে। বিমূর্ত রূপের শুদ্ধতা শিল্পীর কোন কোন ছবিতে অসম্ভব প্রাথর্যে পরিস্ফুট হয়েছে। এই যুগের অল্পনটিত্র এমন একটি শুচি-শুভ্র ভাব থেকে গেছে যা মনে পবিত্রতার বন্যা বইয়ে দেয়। এখনও পর্যন্ত বলা চলে এই ধরনের ছবি শিল্পী যামিনী রায়ের শেষ পর্যায়ের ছবি। \*

প্রস্কৃতি শিল্পীর জীবদ্দশায় লেশা হয়েছে।

#### পঞ্চম স্তবক

নন্দনতাত্ত্বিক হিসেবে রবীন্দ্রনাথ ও অবনীন্দ্রনাথ রবীন্দ্রনাথের নন্দনতত্ত্ব রবীন্দ্রকাব্যে রূপকল্প অবনীন্দ্রনাথের শিল্পদর্শন অবনীন্দ্রনাথের সৌন্দর্যদর্শন অবনীন্দ্রনাথের লীলাবাদ অবনীন্দ্রনাথের শিল্পপ্রকরণতত্ত্ব আনন্দ কেণ্টিশ কুমারস্বামীর নন্দনতত্ত্ব ঃ পর্যালোচনা

#### পঞ্চম স্তবক

## নন্দনতাত্ত্বিক হিসেবে রবীন্দ্রনাথ ও অবনীন্দ্রনাথ

আমরা জানি যে ছবি দেখে মৃগ্ধ হওয়া আর সেই ছবি সম্বন্ধে সুনির্দিষ্ট আদর্শ ও মানদণ্ডের প্রয়োগে তার সহজ মূল্যায়ন করা যে এক কথা নয়, এ সত্য স্বতঃসিদ্ধ ও সর্বজ্ঞন স্বীকৃত। তাই নন্দনতাত্ত্বিক হিসেবে যুখন কোন শিল্পীর মূল্যায়ন প্রসঙ্গ উত্থাপিত হয় তখন আমরা যে তার দার্শনিক রূপটুকুর সন্ধান করি, একথা বলাই বাহল্য। অর্থাৎ আমরা তাঁব শিল্পদর্শনের অনুসন্ধান করি। রবীন্দ্রনাথ ও অবনীন্দ্রনাথের শিল্পদর্শনের গভীরে যাওয়া আয়াসসাধ্য কর্ম। শিল্পী মন স্বতঃই স্বজ্ঞা বা Intuition-কে আশ্বয় ক'রে 'দৃষ্ট সিদ্ধান্তে' উপনীত হয়েছে এবং শিল্পী সে সিদ্ধান্তটি উপস্থাপিত করেন কল্পনা ও দর্শনের সমন্বয়ে। তাই উভয়েব মধ্যে সাদৃশ্যটা বড় বেশী ক'রে চোখে পড়ে।

পারিবারিক সম্পর্কে ববীন্দ্রনাথ ও অবনীন্দ্রনাথ ছিলেন খুড়ো এবং ভাইপো। উভয়েরই প্রতিভা ছিল বহুমুখী। লেখা এবং আঁকা— এ দুয়েতে দুজনেরই দখল ছিল অসাধারণ। অভিনয় নৈপুণ্যে কারও কারও মতে অবনীন্দ্রনাথ ছিলেন রবীন্দ্রনাথের চেয়েও উচতে। সে যাই হোক উভয়ের লেখায় এমন একটা প্রসাদগুণ ছিল যা অনন্যসাধারণ। প্রতিভার জাদু স্পর্শে উভয়ের লেখাতেই এসে লেগেছিল — উড়ে চলার ভাও'। প্রতিভাকে বলা হয়েছে 'অপূর্ব বস্তুনির্মাণ ক্ষমা প্রজ্ঞা'— সে হ'ল সৃষ্টির পরশ পাথব। সেই পাথরের তীর্যক দ্যুতি যাকেই স্পর্শ করে, তা অমিত দ্যুতিতে দ্যুতিমান হ'মে ওঠে অচিরেই। কিনু গোয়ালার গলিতে পড়ে থাকা মরা বেডালের ছানাব চোখেও আকাশের কনে দেখা আলোর রং যে এসে লাগে. তা এই প্রতিভার দাক্ষিণ্যেই সম্ভব নয়। গ্রামের অতিসাধারণ মেয়ে কাব্যলোকের ক্যামেলিযার রূপমাধুর্যে ভবপুর হযে ওঠে। এই প্রতিভা বাসা বেঁধেছিল রবীন্দ্রনাথ ও অবনীন্দ্রনাথেব অন্তরে। তাই অবনীন্দ্রনাথ মস্ত পটুয়া হয়েও অনন্যসাধারণ লেখক। তাই প্রাবন্ধিক রবীন্দ্রনাথ, গল্পকার রবীন্দ্রনাথের মতই বড। আবাব গল্পকার অবনীন্দ্রনাথও প্রাবন্ধিক অবনীন্দ্রনাথের মতই শ্রদ্ধেয়। যাঁরা তাঁর 'বুড়ো আংলা', 'রাজকাহিনী' পড়েছেন এবং মনোযোগ সহকারে অনুধাবন करतरहून 'वाराभरती मिल्ल भ्रवसावनी', 'ভाরত-भिल्लित सएम्र' ও 'ভाরত-भिल्ल মূর্তি' গ্রন্থের বক্তব্য, তাঁরা নিশ্চয়ই এই কথা বলবেন যে গল্পকার প্রবন্ধকার হিসেবে অবনীন্দ্রনাথ অতুলনীয়। রবীন্দ্রনাথ (যমন তার 'সাহিত্য', 'সাহিত্যের পথে, 'Personality', 'Religion of man', 'শান্তিনিকেতন' প্রমুখ সাহিত্য ও শিল্পবিষয়ক নানান লেখায় আপনার নন্দনতাত্ত্বিক বক্তবাটুকু নিবৃত কবেছেন, তেমনিধারা অবনীন্দ্রনাথ ও তাঁর 'বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী', 'ভারত-শিল্পের ষডঙ্গ' ও 'ভরত-শিল্পে মূর্তি' প্রমুখ গ্রন্থে আপনার শিল্পদর্শনটুক ব্যাখ্যাত করেছেন।

আমাদের একথা মনে রাখতে হবে যে শিল্প ও শিল্পদর্শন এক নয়। শ্যিনি বলবেন শিল্পের সার্থকতা তার রসাস্বাদনে, তিনি সত্য কথাই বলচ্ছে। কিন্তু রসাস্বাদন করা ত' আর রসের তত্ত্ব বিচার নয়। আগেই বলেছি সুন্দরকে উপভোগ করা আর সুন্দরের মধ্যেকার চারিত্র-ধর্ম বিশ্লেষণ

করা এক কথা নয়। অবশ্য সুন্দরকে উপভোগের মধ্যে হয়ত তার চারিত্রধর্মের সহজ মৌল বিশ্লেষণটুকু অনুসূত হ'য়ে থাকে। বুদ্ধির পরিশীলন বিবর্জিত যে উপভোগ সে উপভোগ পশুপক্ষীর ইন্দ্রিয়জ্ঞ উপভোগের সমতুল্য। সে উপভোগ কবির বা শিল্পীর যোগ্য নয়। অনুক্ত বিশ্লেষণটুকু, অপ্রকট আন্তর অনুশীলনটুকু শিল্পীর বা শিল্পরসিকের উপভোগকে উচ্চপ্রামে বেঁধে দেয়। সংবেদন ও প্রত্যক্ষণের মধ্যে যে ভেদটুকু রয়েছে তা সৃষ্টি করেছে এই বুদ্ধির কারুকর্ম। সেই কারুকর্মটুকু নিঃশব্দে অগোচরে শিল্পীর বা শিল্পীরসিকের রসের উপভোগটুকুকে। বাড়িয়ে তোলে। অন্ধ আবেগের বেগশীলতাকে বুদ্ধির হাল দিয়ে সংযত ক'রে রাখে। রবীন্দ্রনাথ তাঁর একটি বিখ্যাত কবিতায় আমাদের বলেছেন যে নদীবক্ষে বোটের নিভৃত কক্ষে বসে মধ্যরাত্রি পর্যন্ত আলো জ্বেলে তিনি যখন কাগজ-কলম নিয়ে সৌন্দর্যের তত্ত্ববিচার করবার চেষ্টা করছিলেন এবং কিছুতেই তার স্বরূপটুকু নির্ধারণ করতে পারছিলেন না, তখন তিনি হাল ছেড়ে দিয়ে আলো নিভিয়ে দিলেন। যেই না আলো নিভিয়ে দেওয়া অমনি জানালার বাইরে এপেক্ষমান চাঁদের আলো কবির বিছানায় ঝাঁপিয়ে প'ড়ে তার মুখে ও বুকে লুটিয়ে পড়ল ; তিনি পুলকিত হলেন। এ পুলক কিন্তু রসবিচারের পুলক নয়, এ হ'ল রসোপলব্ধির আনন্দ। এ আনন্দে শিল্পী মেতে ওঠেন ; শিল্পরসিকও আত্মহারা হয়ে পড়েন। রবীন্দ্রনাথ যেভাবে তত্ত্বটি পরিবেশন করলেন তাতে আমাদের মতে এই প্রসঙ্গে সত্যের সবটুকু পরিষ্কার ক'বে বলা হয় নি। এমন ধারণা পাঠক হয়ত করতে পারেন যে কবি এই কবিতাটিতে কাব্যরসিকের সৌন্দর্যের রসবিচারের নিষ্কামতার কথাটুকু জোর দিয়ে বলতে চেয়েছেন। সে পথে না গিয়ে শুধু রসসম্ভোগের পথেই বুঝি সুন্দরের চরিত্র ধর্মটুকু উদ্বারিত হ'য়ে ওঠে। আমরা এই প্রসঙ্গে শুধু বলব যে কবির সুন্দরের স্বরূপ বিশ্লেষণের আপাতঃ নিরর্থক প্রয়াসটাই তার সার্থক সৌন্দর্য-উপলব্ধির সহায়তা করেছে। ঐ যে অনেক রাত অবধি সৌন্দর্য বিশ্লেষণের প্রয়াসটুকু নিষ্ফল হ'ল বলে মনে হ'ল তা কিন্তু বস্তুত নিষ্ফল হয় নি। ঐ প্রয়াসটুকুর আপাতঃ নিষ্ফলতা কবির মনে যে অভাববোধ সৃষ্টি করল, সুন্দরকে ধরার জন্য যে সামযিক আকৃতি সৃষ্টি করল তা কবিকে চন্দ্রলোকের স্নিশ্ধদ্যুতিতে অপরূপকে প্রত্যক্ষায়িত করার অবকাশটুকু দিল। কবি অঞ্চলি ভরে সেই সুন্দরের দানটুকুকে গ্রহণ করলেন এবং তা অমর হ'য়ে রইল কবির ঐ কবিতাটিতে। সে দান হ'ল আনন্দের সাগরে অবগাহন স্নান। ভরতমুনিকে অনুসরণ ক'রে আনন্দবধন ও অভিনব গুপ্তের অনুসারী হয়ে আনন্দকেই এরা উভয়ে 'ব্রহ্মাস্বাদ সহোদর' আখ্যা দিয়েছেন। অর্থাৎ রবীন্দ্রনাথ ও অবনীন্দ্রনাথ উভয়েই বললেন যে শিক্সানন্দ ত' ব্রহ্মানন্দ, এরা উভয়েই একই কোটির।

শিল্প সৃজনে অথবা শিল্পের রসোপভোগে শিল্পী যেমন শিল্পের সঙ্গে একাথা হ'য়েও মরমিয়া সাধকের মতই কোন এক অনির্দিষ্ট মন্ত্রগুপ্তির সৃতৃঙ্গপথে আপনার শিল্পী সপ্তাটুকুকে নিত্য উজ্জীবিত ক'রে রাখেন সবার উধ্বর্ধ, ঠিক তেমনি ভক্তিমতী শ্রীবাধিকা শ্রীকৃষ্ণকে সর্বস্থ সমর্পণ ক'রেও আপনার নিগৃঢ় সার্বিক সপ্তাটিকে নিত্য সত্য ক'রে রেখেছিলেন শ্রীকৃষ্ণ প্রেমরসের আস্বাদন করার জন্য। সে রস হ'ল আনন্দ রস: সেই ব্যক্তিআস্বাদনসাপেক্ষ আনন্দ রসই হ'ল ভক্তি রস। ভক্ত সেই রসে অবগাহন স্নান করেন। তাই ত' ভক্তের আত্মস্বাতন্ত্র্যের মতই শিল্পীর শিল্পী-স্বাতস্ক্র্যুকুকু রক্ষা করা একাপ্ত প্রয়োজন। এটুকু না করলে আমাদের আস্বাদন সম্ভব হয় না— না ভক্তের না শিল্পীর। এই আনন্দেই সকল সৃষ্টি স্বপ্রতিষ্ঠ।

এই আনন্দই শিল্পসৃষ্টির উদ্দেশ্য, লক্ষ্য ও প্রেরণা। শিল্পী শিল্প সৃষ্টি করেন রসিক সুজনকে এই আনন্দটুকু দেবার জন্যে। একেই বলা হয়েছে রস। রবীন্দ্রনাথ এই রসের আধারকে নির্দিষ্ট করেছিলেন 'সুমিতি বোধের' দ্বারা চিহ্নিত করে। অর্থাৎ রবীন্দ্রনাথের মতে সব **শিব্লকর্মই** শিল্পীর 'সুমিতি বোধের' দ্বারা চিহ্নিত। অবশ্য একথা মানতে হবে যে এই 'সুমিতি বোধের' কোন নির্দিষ্ট অর্থ নেই। কথাটা এই অর্থে বুঝতে হবে যে অর্থে দার্শনিক স্পিনোজা বলেছিলেন ঃ "All determination is negation"; সুমিতি বোধের অর্থটুকু সুনির্দিষ্ট ক'রে দিলে সৃষ্টির বিচিত্র সম্ভাবনাকে খর্ব করা হয়। যদি বলা হয় যে শেলীর 'Skylark' কবিতাটি 'সুমিতি বোধের' প্রকৃষ্ট উদাহরণ তখনই প্রশ্ন হবে কীট্রসের ঐ একই শিরোনামের কবিতাটিতে কী এই সুমিতি বোধের অবভাস ঘটেছে। অর্থাৎ শেলীর স্কাইলার্কে সুমিতি-বোধ নামক দুর্লভ বস্তুটির সম্ভাব ঘটলে কীটসের ঐ নামের কবিতায় কী তার অসম্ভাব ঘটেছে? অবশ্য সমালোচক বলবেন যে সব রসোন্ডীর্ণ কাব্যেই কবির সুমিতি বোধটুকু অনুস্যুত হ'য়ে যায়। তা না হ'লে কাব্য রসোন্তীর্ণ হয় না। একথা বললে 'সমিতি বোধ' তার সনির্দিষ্ট অর্থটক হারিয়ে ফেলে। আমরা 'সূমিতি বোধে' বহু বিচিত্র এই অর্থের অধ্যাসট্রককে সম্ভব করার জন্য বলেছি যে শিল্প প্রসঙ্গে এর কোন নির্দিষ্ট অর্থ নেই। 'সুমিতি' কথাটির অর্থ সর্বকালেই পরিপুরক। অর্থাৎ শিল্পীর 'সুমিতি বোধটুকু' দর্শকের রসবোধের দ্বারা অভিসিঞ্চিত হ'য়ে সব সময়েই পূর্ণাঙ্গ হয়ে ওঠে। অবশ্য কিভাবে কোন পথে আমাদের এই চেনা জগৎটার অভিজ্ঞতা 'অপুববস্তুনির্মাণক্ষমপ্রজ্ঞা' অর্থাৎ প্রতিভার স্পর্শ পেয়ে অপরূপ হয়ে ওঠে, তা বলা খুবই শক্ত, আর বেশ শক্ত বলেই রবীন্দ্রনাথ বললেন 'Art 18 Maya'; অধ্যাপক হুমায়ুন কবির তাঁর 'Poetry Monad & Society' গ্রন্থে দীর্ঘ আলোচনা ক'রে শিক্সের প্রকৃতি নিরূপক সংজ্ঞা দেওযা অথবা তার ব্যাখ্যা করা যে কী দুরূহ তা সবিস্তারে বিবৃত করেছেন। শিল্পকে ব্রহ্মলাভের উপায় স্বরূপ জ্ঞান করেছেন এমন সমালোচকের অভাব নেই, আবার উৎপীড়িত মানুষের বিদ্রোহী সন্তার জাগবণটুকুকে ঠেকিয়ে রাখার জন্য শিল্পকে অহিফেন হিসাবে ব্যবহার করা হয়েছে এমন অভিযোগও আমরা শুনেছি অত্যন্ত দায়িত্বপূর্ণ চিন্তানায়কদের কাছ থেকে। আপাতঃদৃষ্টিতে এ দৃটি মতই গুরুত্বপূর্ণ। সুদীর্ঘ বিশ্লেষণান্তে এই দৃই ভিন্নধর্মী মতের সুল্য যাচাই সম্ভব। অবনীন্দ্রনাথ বললেন তন্ত্রকে অনুসরণ ক'রে ঃ 'এ যেন পাখীর এক গাছ থেকে আব একগাছে উডে চলা, আকাশ পথে তার চিহ্ন রইল না কোথাও।'

আনন্দের সদ্ধান হ'ল শিল্পীর সাধনার বস্তু। সেই আনন্দের সদ্ধানকেই এরা উভয়েই রূপের সদ্ধান বলে গ্রহণ করেছেন। অবনীন্দ্রনাথ বলেন যে শিল্পী যখন জানালার পাশে চুপ করে বসে আছেন বাইরের দিকে চোখ মেলে তখন তিনি মোটেই নিষ্ক্রিয় নন। তাঁর অস্তরে তখন রূপের সদ্ধান চলেছে। সেই সার্থক রূপে সৃষ্টিতে রূপের সভ্যতা নিহিত থাকে। একথা উভয়েই বলেছেন। রবীন্দ্রনাথ একে বললেন রূপের truth; অর্থাৎ শিল্পবস্তুর সত্যতা বাস্তব জগতের অভিজ্ঞতার ওপর নির্ভর করে না। আমরা যখন রামায়ণ পাঠ করি তখন আমরা সীতা, রাম, লক্ষণ, উর্মিলার ঐতিহাসিকত্ব নিয়ে তদ্ধালোচনা করি না। রুসের আস্বাদনেই রামায়ণের সত্যতা। যুগ যুগ ধরে যে আনন্দে রিসক-চিন্ত স্নান পান করে ধন্য হয়েছে সেই আনন্দই হ'ল শিল্প সত্যের মাপের মাপকাঠি। সেই মানদণ্ডেই শিল্প উৎকর্বের পরিমাপ হয়, আবার সেই মাপকাঠিতেই শিল্প ও তার সত্যেরও বিচার হয়। তাই ত' নারদ বাশ্মীকিকে

বললেন ঃ সেই সত্য যা রচিবে তুমি, ঘটে যা তা সব সত্য নহে। সুতরাং রবীন্দ্রনাথের মতে শিল্প সত্য ও শিল্পরূপ সমার্থক। অবনীন্দ্রনাথও এই মতের পোষকতা করেছেন।

এই ধরনের অভিমত পোষণ করার ফলে রবীন্দ্রনাথ ও অবনীন্দ্রনাথ উভয়ের চোখেই শিল্পীর স্বাধীনতাটুক বড হয়ে দেখা দিয়েছিল। 'ভারত *শিল্পের বডঙ্গ*' গ্রন্থে অবনীন্দ্রনাথ বললেন যে ছবি আঁকার আইন-কানুন শিল্প-শিক্ষার্থীর জন্য, শিল্পীর জন্য নয়। শিল্পীর শিল্প হবে সব নিয়মের উর্ধে ; শিল্প হবে 'নিয়তিকত নিয়ম রহিত'। প্রকৃতির কোন নিয়মেরই অন্ধ পুনরাবৃত্তি শিল্পেব জ্রণতে সপ্তঘটন করানো বাঞ্জনীয় নয়। আঁকা ছবির চাঁদটাও যদি রোহিণী ভরণী কৃত্তিকা সেবিতা আকাশের চন্দ্রদেবের মতই দেখতে হয় তবে আর লোকে ছবির চাঁদটার দিকে দেখবে কেন? বিশ্ববিধাতা যে উপকরণেই চাঁদটাকে গড়ে থাকুন না কেন ঐ উপকরণের স্থল বাধাটা বিশ্ববিধাতার কল্পনা ব্যাহত করেছে। দার্শনিক হেগেলের ভাষায় শিল্প হ'ল 'Sensuous presentation of the Absolute' অর্থাৎ নির্বিশেষ মহাসন্তার ইন্দ্রিয়গ্রাহা বিশেষিত রূপটুকুই হ'ল শিল্প। এই রূপটুকু পার্থিব জড় জগতের জড় উপাদানে হয়ত ঠিক মত প্রকট হয়ে ওঠে না। তাই ত' শিল্পীর কল্পনা ও তলি-রঙের, তার কথা ও কাব্যের প্রয়োজন হয় এই নির্বিশেষে মহৎ কপটুকুকে বিশেষরূপে ফৃটিয়ে তোলার জন্য। হেগেলের মতে এইখানেই শিল্প-সার্থকতা। আমাদের শিল্পশাস্ত্রেও মনুষ্যশিল্প ও দেবশিল্পের সাযুজ্যের কথা ঘোষিত হয়েছে : সেই সায়জ্যও এই অর্থে। প্রকৃতির রূপকে যদি 'দেবশিল্প' বলি তা হ'লে বলব সে রূপ বাধিত রূপ। শিল্পীর হাতে প্রকৃতির যে নবতর রূপায়ণ ঘটে সে রূপ নির্বাধ, বাধাহীন। ছবির পাখীটা ঠিক ঐ গাছে বসা পাখীটার মত নাও হতে পারে। আব তা হয় নি বলেই তাকে একেবারে নাকচ করা চলবে না। চিত্র প্রদর্শনীতে ছবি দেখতে গিয়ে যাঁরা প্রকতির নকলনবীশ হরবোলাকে খোঁজেন তাঁরা শিল্পের রস থেকে বঞ্চিত হন। অবনীন্দ্রনাথ তাঁর 'সাদৃশ্য' শীর্ষক প্রবন্ধে বললেন যে প্রকৃতির সঙ্গে শিব্পের সাদৃশ্য হবে ভাব-সাদৃশ্য। এই ভাব সাদুশোর তত্ত্বটুকু শিল্পকে প্রকৃতির অনুলিপি বা প্রতিরূপ হতে বলে না। ববীন্দ্রনাথও শিল্পে অনুকৃতি তত্ত্বের বিরোধী। এবা উভয়েই এই প্রসঙ্গে গ্রীক দার্শনিক আরিস্ততলের সমগোত্রীয় ; রবীন্দ্রনাথ যেমন '*সাহিত্য'* ও '*সাহিত্যের পথে'* গ্রন্থে প্রকৃতির এই অনুকৃতি তত্ত্বেব বিরুদ্ধে বললেন তেমনি ধারা অবনীন্দ্রনাথও বললেন সেই কথাই তাঁর 'বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী' গ্রন্থে। শিল্প যদি অনুকৃতি মাত্র হ'ত তাহলে ফোটোগ্রাফি এবং হরবোলার বুলি সব থেকে বড় শিল্প বলে পরিগণিত হ'ত। তবে তা ত' কোথাও শিল্প শাস্ত্রের বিচারে হয় নি। রবীন্দ্রনাথ বার বার করে বললেন আমরা যেন শিল্পকে প্রয়োজনের বেড়াজালে না বাঁধি। শিল্প হযেছে অপ্রয়োজনের প্রয়োজনে ; দার্শনিক কাণ্টের ভাষায় শিল্প সৃষ্টির উদ্দেশ্য হ'ল 'Purposiveness without a purpose', অর্থাৎ শিল্পীর শিল্প সৃষ্টির উদ্দেশ্য হল সর্ববাধাহীন এবং যে কোন বিশেষ জাগতিক উদ্দেশ্য বিরহিত। শিল্পের বিচারে শিল্পের প্রকৃতি বহির্ভূত কোন নিমিন্তকারণ অথবা উপাদান কারণের সার্বভৌম স্বীকৃতি প্রকৃত রসিকসুজনেরা কখনই দেন না। যদি শিল্পীর শিক্সেতর কোন প্রয়োজন শিল্প-জননীর ভূমিকায় আবির্ভূত হয় তবে তা শিল্পের স্বস্থৃতাকে স্কুগ্ন ও খর্ব করে। একদিক যেমন এর সাথে শিল্প-চারিত্র ক্ষুণ্ণ হয়, অন্যদিকে আবার তা শিল্পীর স্বাধীনতাকে ক্ষুণ্ণ করে। হেমলিনের বংশীবাদক কোন মহৎ সঙ্গীত সৃষ্টি করে নি কেননা তার উদ্দেশ্য ছিল শিশুপাল হরণ ক'রে হেমলিনের অসাধু পৌর-পিডাদের শান্তি দেওয়া। সেখানে

সঙ্গীতের চেয়ে শাস্তিটাই বড় হয়ে উঠেছে। যেখানে এটা ঘটে, সেখানে শিল্পটা গৌণ হয়ে পড়ে ; শিল্পেতর উদ্দেশ্যটা বিদ্ধা পর্বতের মত মাথা তুলে শিল্পানন্দের সূর্য্যলোকের পর্থটাকে অবরুদ্ধ করে দেয়। তখন আর রবীন্দ্রনাথের কথায় শুধু 'অকারণ পুলকে' কবি-মন ক্ষণিক দিনের আলোকে ক্ষণিকের গান গেয়ে ওঠে না। কবি কল্পনা অন্য কারণের গুরুভারে ভারাক্রাম্ভ হয়ে তার উড়ে চলার ভাওটুকু হারিয়ে ফেলে। অবশ্য এর প্রয়োজনের কথা প্রসঙ্গে আমাদের মনে রাখা দরকার যে প্রয়োজনেরও শ্রেণীবিভাগ আছে। শিল্পের প্রসঙ্গে প্রয়োজনকৈ আমরা আন্তর প্রয়োজন ও বহিঃ প্রয়োজন এই দুটি ভাগে ভাগ করতে পারি। বাইরের জীবনের ও জগতের প্রয়োজনে শিল্প সৃষ্টি হয় না। শিল্প জন্ম নেয় শিল্পীর আন্তর প্রয়োজনে। সেই প্রয়োজনের তাগিদটুকু হল সর্বনাশা, সেই তাগিদে সৃষ্টিশীল হয়ে শিল্পী 'সৃষ্টি সুষ্ণের উল্লাসে' মেতে ওঠেন। কিন্তু এই আনন্দে মাতোয়ারা হয়ে ওঠার পূর্ব অবস্থাটুকু আন্তর প্রয়োজনের উন্মাদনার দারা চিহ্নিত। জীবনের ঘাত-প্রতিঘাত শিল্পীমনের আন্তর প্রয়োজনটুকুকে উদ্দীপ্ত ক'রে তোলে, সে প্রয়োজন হ'ল সৃষ্টি করার প্রয়োজন। সৃষ্টি করার কাজটুকু সম্পন্ন না হওয়া পর্যস্ত শিল্পী শাস্তি পায় না। শিল্পীর এই অশাস্ত মনের ছবি একৈছেন রবীন্দ্রনাথ তাঁর 'ভাষা ও ছদ' শীর্ষক কবিতায়। ক্রৌঞ্চ মিথুনের একটির শোকাবহ মৃত্যুতে মর্মান্তিকভাবে বিচলিত হয়েছেন মহাকবি বান্মীকি ; সমবেদনার অশ্রু উথাল পাথাল করেছে তাঁর সবটুকু অন্তর জুড়ে। অব্যক্ত বেদনা প্রকাশের জন্য মাথা কুটে মরেছে হৃদয়ের তন্ত্রীতে তন্ত্রীতে ; এই প্রকাশের প্রয়োজনটুকু হ'ল শিল্পীর আন্তর প্রয়োজন। সেই আন্তর প্রয়োজনের তড়িতাহত হয়ে মহাকবি वानीकि ज्ञमा नमीव जीत উদ্ভাষ্টের মত পায়চারি করছেন। রবীন্দ্রনাথ-মহাকবি বানীকির সৃষ্টি উন্মুখর সেই ছবিটি আঁকলেন ঃ

> "রক্তবেগ তরঞ্চিত বুকে, গঙ্কীর জলদমন্দ্রে বারংবার আবর্তিয়া মুখে নব ছন্দ ; বেদনায় অন্তর করিয়া বিদারিত, মুহুর্তে নিল যে জন্ম পরিপূর্ণ বাণীর সঙ্গীত, তারে লয়ে কি করিবে ভাবে মুনি, কি তার উদ্দেশ?"

যে আন্তর প্রয়োজনে শিল্প সৃষ্টি হয় সে প্রয়োজনটুকু হ'ল শিল্পীর আত্মার আত্মীয়। শিল্পী কল্পনার প্রসাদ গুণে, সামীপ্য এবং সাযুজ্যবোধের সজীবভায় যে কোন প্রয়োজনকেই আপন আন্তর প্রয়োজনের রূপটুকু দিতে পারেন, একথা আমরা বিশ্বাস করি। রবীন্দ্রনাথের 'মহয়া' কাব্যগ্রহের কবিতাগুচ্ছ আমাদের এই বিশ্বাসকে সৃদ্চ ভিত্তিভূমিতে প্রতিষ্ঠা করেছে। বাইরের প্রয়োজনের এবং অনুরোধের তাগিদে এই কবিতাগুলির জন্ম হ'লেও এদের অধিকাংশই রসোন্তীর্ণ হয়েছে। বাইরের জীবনের প্রয়োজনটুকু কবি আন্তর প্রয়োজন হিসেবে গ্রহণ করেছেন নিষ্ঠার সঙ্গে, সে নিষ্ঠাই কবি-কল্পনায় মন্ত্রশক্তির কাজ করেছে। তাই এক্ষেত্রে আন্তর প্রয়ে ক্ষন ও বহির্প্রয়োজন, এই দুয়ের ভেদটুকু দুচে গেছে। যেখানে এই দ্বিবধ প্রয়োজনের ভেদ দুচে যায়, সেখানে শিল্প এক বৃহত্তর অর্থে 'নৈতিক' হয়ে উঠতে পারে। বস্তুতঃ পক্ষে শিল্প জীবনের Response হিসেবে শিল্পীর সমগ্র ব্যক্তিত্বটুকু তার বাস্তব বিস্তার ও সন্তাব্য প্রসারটুকুকেও ব্যঞ্জিত করে। শিল্পীর ব্যক্তিত্ব, তার ব্যক্তি-মানস আবার সমকালীন সমাজের দ্বারা উজ্জীবিত ও প্রাণিত হয়। তাই দার্শনিকপ্রবর ক্রোচে তাঁর শেষ জীবনের লেখায় শিল্পে এই নৈতিক

রাপটুকুকে প্রত্যক্ষ করলেন। শিল্পী বা শিল্প সমালোচক নীতিবাগিশ না হ'লেও আধুনিক নন্দনতত্ত্ববিদের দৃষ্টিতে তাঁর 'নৈতিক' হ'তে কোন বাধা নেই। নব্যতন্ত্রী কেমব্রিজ সমালোচনা ধারার বাহক F. R. Leavis-এর কথা আমরা এই প্রসঙ্গে স্মরণ করতে পারি। ফ্রেজার (G. S. Fraser) লিএডিম প্রসঙ্গে বললেন যে তাঁর মধ্যে নীতিপ্রবণ যে সমালোচকপ্রবর রয়েছেন তার উপস্থিতি আধুনিক ইংরেজী সমালোচনা সাহিত্যে একটি উল্লেখযোগ্য ঘটনা। অর্থাৎ লিএডিম যেভাবে শিল্পের চৌহন্দিতে নীতি প্রবণতাকে প্রবেশাধিকার দিয়েছেন তা রবীন্দ্রনাথ ও অবনীন্দ্রনাথের মৌল শিল্পদর্শনের অনুসারী। সেখানে এরা উভয়েই তাদের পরবর্তী যুগকে প্রতিফলিত করেছেন আপন আপন শিল্পচিন্তার ও শিল্পদর্শনে, একথা বললে অত্যুক্তি হ'বে না।

অবনীন্দ্রনাথের শিল্পচিন্তায় যখনই তিনি অন্তর্গুঢ় ভাবনার প্রবর্তনা করেছেন তখনও দেখি তিনি রবীন্দ্রনাথের কথা উদ্ধৃত ক'রে নিজের সৃক্ষ্ম ভাবনাটিকে বিস্তারিত ও প্রাঞ্জল করার প্রভাস পেয়েছেন। শিল্প সৃষ্টির কথায় আসি। খোলা চোখে দেখাটা যে দর্শন কার্যের সবটুকু নয়, এ সত্যটির দিকে সমালোচকদের দৃষ্টি আকর্ষণ করলেন এই প্রসঙ্গে।

## রবীন্দ্রনাথের নন্দনতত্ত্ব

কবি রবীন্দ্রনাথ দার্শনিক হিসেবেও প্রতিষ্ঠা পেয়েছেন' তাঁর মত মহৎ শিল্পীর শিল্পদর্শন প্রণিধানযোগ্য। রবীন্দ্রনাথের সৃষ্টির বিভিন্ন পর্যায় পর্যালোচনা ক'রে একথাই আমাদের মনে হয়েছে যে কবি রবীন্দ্রনাথ এবং দার্শনিক রবীন্দ্রনাথ যদি কোন দুরাশ্রিত সম্বন্ধে সম্বদ্ধ হ'ন তবে সে সম্বন্ধটা হ'ল বিরোধের সম্বন্ধ। কবি এবং দার্শনিক রবীন্দ্রনাথের মধ্যে মিলে মিশে এক হয়ে যায় নি। দার্শনিক যা বলেছে কবি তা বলে নি ; দার্শনিক রবীন্দ্রনাথ যে তত্ত্বকথা আমাদের শুনিয়েছেন কবি রবীন্দ্রনাথ তার বিবোধী বার্তা আমাদের পরিবেশন করেছেন। তাই আমরা সম্প্রতিককালে প্রচারিত রবীন্দ্রনাথের মধ্যে কবি এবং দার্শনিকের সমন্বয় তন্ত্র গ্রহণ করতে পারলাম না। এই যে কবি দার্শনিকের বিরোধ রবীন্দ্রনাথের মধ্যে সপ্রত্যক্ষ, এর মূলে রয়েছে জীবন ও জগতকে নৈর্ব্যক্তিক ও প্রত্যক্ পথে বিচার পদ্ধতির সঙ্গে ভক্তিবাদী দৃষ্টিকোণ থেকে বিচার পদ্ধতির সমন্বয় প্রচেষ্টা।° এই সমন্বয় ঘটেনি ; সমন্বয় ঘটাতে গিয়ে বার বার রবীন্দ্রনাথ আপনার ভিতরকার কবির সঙ্গে দার্শনিকের মতবিরোধটুকু দেখার সুযোগ বোদ্ধা পাঠককে দিয়েছেন। কবির যে বিশ্বাস তাঁর সমগ্র জীবনদর্শনের অন্তর্ভুক্ত তার প্রকাশ যে শিল্পে ঘটবেই, এটা আবশ্যিক সত্য নয়। শিল্পে কবির অনুভূতির নির্ব্যক্তিকরণ ঘটে। শিশ্প হ'ল আত্ম-অনুভৃতিকে আত্মস্বতন্ত্ররূপে প্রত্যক্ষ করা। সেখানে ধ্যান-ধাবণা, বিশ্বাস-অবিশ্বাসের প্রশ্নটা অবান্তর, অতিরিক্ত। কাজে কাজেই কবি এবং দার্শনিকের মতবিরোধ রবীন্দ্রনাথের মধ্যে প্রতাক্ষ করা গেলে তার দ্বারা কবি রবীন্দ্রনাথ ও দার্শনিক রবীন্দ্রনাথের মর্যাদাহানি ঘটে না। কবি রবীন্দ্রনাথ বিশ্বজয়ী। রবীন্দ্রনাথ আপনার কবি পরিচিতিকে অকুষ্ঠ স্বীকৃতি দিয়েছেন। তাঁর কথা উদ্ধার করে দিইঃ<sup>8</sup>

"সাধনাই লিখি আর জমিদারই দেখি যেমনি কবিতা লিখতে আরম্ভ কবি আমনি আমার চিরকালের যথার্থ আপনার মধ্যে প্রবেশ করি। আমি বেশ বৃঝতে পারি এই আমার স্থান। জীবনে জ্ঞাতসারে এবং অজ্ঞাতসারে অনেক মিথ্যাচারণ করা যায়। কিন্তু কবিতায় কখনও মিথ্যা কথা বলিনে— সেই আমার জীবনের সমস্ত গভীর সত্যের একমাত্র আশ্রয় স্থান। (শিলাইদহ,৮ইমে ১৮৯৩)কবির আপন কথার সম্যক্ মর্যাদা দিয়েও আমরা বলব যে প্রবিদ্ধিক ববীন্দ্রনাথ, সমালোচক ববীন্দ্রনাথও আমাদের কাছে সমান মর্যাদার দাবী করে। তাঁর জীবনদর্শন তাঁর আগণিত পাঠকের কাছে বহবিধ বির্তকের অবতারণা করেছে। তাঁর শিল্পদর্শনও নন্দনতত্ত্ববেন্তাদের অনুধাবনের বিষয়। রবীন্দ্রনাথের শিল্পদর্শন বহজন প্রশংসিত। সমালোচক রবীন্দ্রনাথকে সাধুবাদ জানিয়েছেন বাংলা সাহিত্যের সমালোচক অগ্রগণ্য প্রমথ চৌধুরী মহাশয়। গ্যেটে, কোলরিজ, ওয়ার্ডস্বার্থ এবং শেলীর সমানধর্মা সমালোচক বলে চৌধুরী মহাশয় রবীন্দ্রনাথকে অভিনন্দন জানিয়েছেন। সে অভিনন্দন অভিকথন বা অনৃতভাষণ

- ১। সুধীর কুমার নন্দীর 'রবীন্দ্র-দর্শন অধীক্ষণ' গ্রন্থ দ্রন্তব্য।
- ২। 'শিল্পলিপি' গ্রন্থে ডঃ শশীভূষণ দাশগুপ্তের আলোচনা দ্রষ্টব্য।
- ৩। শ্রীপ্রমথনাথ বিশী প্রণীত 'রবীন্দ্রকাব্য প্রবাহ' গ্রন্থের পৃঃ ৪৮ দ্রম্ভব
- ৪। সঞ্চয়িতা গ্রন্থপরিচয় পৃঃ ৮৪৭।
- ৫। 'রবীন্দ্র কান্য-প্রবাহের' ভূমিকা দ্রষ্টব্য।

দোষে দুষ্ট নয়। কবি রবীন্দ্রনাথ ও দার্শনিক রবীন্দ্রনাথের মিল না ঘটলেও রবীন্দ্রনাথের মধ্যে কবির সঙ্গে মিস্টিকের মালাবদল ঘটেছিল। রবীন্দ্রনাথের দর্শন সম্বন্ধে আলোচনা করতে ণিয়ে ডক্টর রাধাকৃষ্ণন সরবীন্দ্রনাথের মধ্যে কবি এবং মিস্টিকের এই মিল প্রত্যক্ষ করেছেন। কবির ভগবান তাঁর সঙ্গে মিলিত হবার জন্য সপ্তস্বর্গের অত্যুচ্চ শিখরলোক থেকে নেমে আসেন; দেবতা কবির দারে বারবার প্রার্থী হয়ে আসেন। কবি পরম নির্ভরতার সঙ্গে বলেন তাঁর দেবতাকে, 'আমার মিলন লাগি' তুমি আসছ কবে থেকে। মিস্টিক রবীন্দ্রনাথ যে দর্শনে বিশ্বাস করেছেন তা হল ব্যক্তিনির্ভর (Subjective) দর্শন। এই দর্শনমত উপনিষদ থেকে তার প্রাণরস আহরণ করেছে।

নন্দনতত্ত্বের ক্ষেত্রেও কবিশুরু এই ব্যক্তিনির্ভর দর্শনমতের প্রচার করেছেন। সুন্দরের লীলা আমার জন্য; আমি সে লীলায় আনন্দিত হই। আমার চেতনায় সুন্দর সত্য এবং শাশ্বত। গোলাপে মানুষ যে সৌন্দর্য প্রত্যক্ষ করে, তা গোলাপ ফুলে নেই; তা আছে মানুষের অনুভৃতিতে। সুন্দরের এই ব্যক্তি-সাপেক্ষ অস্তিত্ব সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে একমত হয়েছেন এ যুগের অন্যতম বিজ্ঞানী-প্রধান আইনস্টাইন। তবে রবীন্দ্রনাথ সত্যকেও যখন ব্যক্তিসাপেক্ষ বললেন তখন আইনস্টাইন তার মতের বিরোধিতা ক'রে বললেন যে সত্য ব্যক্তিনির্ভর নয়। আইনস্টাইন বললেন যে সত্যের এই ব্যক্তি বা জ্ঞাতাঅনির্ভর সন্তাটুকু তিনি প্রমাণ করতে পারবেন না। তবে এ বিশ্বাসটুকু তাঁর ধর্ম। সুন্দরের এই ব্যক্তি-সাপেক্ষ সন্তায় আস্থাবান হ'লে শিল্পের অসংজ্ঞেয় প্রকৃতির ব্যাখ্যা করতে গিয়ে কবিকে বহুবারই স্ববিরোধী উক্তি করতে হয়েছে। শিল্পের এই দুর্জ্ঞেয় প্রকৃতির কথা ভেবেই, রবীন্দ্রনাথ বললেন যে শিল্প হ'ল মায়া। দ্বৈতবাদী মায়াকে ব্রন্ধের শক্তি ব'লে গণ্য করেছেন। তাই তাঁর কাছে জগৎ মিথ্যা নয়।

রবীন্দ্রনাথের মতে শিল্প হ'ল মানুষেব আত্মিক শক্তির বিকাশ। তিনি শিল্পকে 'মায়া' বলেছেন শিল্পের অসংস্তের স্বভাবটুকু নিদেশ করার জন্য। শিল্পকে মিথ্যা বলা তাঁর অনভিপ্রেত। যা মানুষের আত্মিক শক্তিব স্পর্শধন্য তা কখনই মিথ্যা হতে পারে না। ভারতীয় শিল্পের উদার গান্তীর্য শিল্পীর আত্মিকশক্তির স্পর্শধন্য বলেই তার আবেদন যুগ থেকে যুগান্তরেও সত্য হয়ে রয়েছে। 'Religion of Man' গ্রন্থে কবি শিল্পীর এই শিল্পকর্মের ব্যাখ্যাদান প্রসঙ্গে বললেন, "পূর্ব গোলার্ধের বিস্তৃত অংশ ঝুড়ে যে বিরাচ সৃষ্টিপ্রচেষ্টা পাথরের গায়ে অপরূপে সৌন্দর্য সৃষ্টি করল হাজারো বাধা বিপত্তি অতিক্রম ক'রে তা 'শিল্প কী' এই প্রশ্নের উত্তর দিছে। শিল্প হ'ল মহাসন্তার আহ্বানে মানুষের সৃষ্টিশীল মনের প্রত্যুত্তর। অতএব শিল্প বা আর্ট হ'ল মানুষের সৃষ্টিশীল আত্মার প্রকাশ। এই শিল্পকে তা হ'লে প্রকৃতির অনুকৃতি বলা চলে না। প্রকৃতির রূপ আর শিল্পের রূপে পার্থকা বিদ্যমান। তাই রাধাকৃক্ষন রবীন্দ্রনাথের শিল্পদর্শন আলোচনা করতে গিয়ে প্রকৃতিধর্মী কাব্য এবং যথার্থ কাব্যে প্রভেদ করলেন। কাব্য হ'ল প্রকৃতির আদর্শায়িত রূপ। শিল্পকে প্রকৃতির 'আদর্শায়িত রূপ। বললে প্লাতো কথিত শিল্পের বিরুদ্ধে 'অনুকৃতির' অভিযোগ আর টেকে না। রবীন্দ্রনাথের মতে শিল্প হ'ল প্রকাশ। শিল্পী জীবনের দৃঃখ-সুখ, আনন্দ বেদনাকে আত্মন্থ ক'রে তার বর্ণ-বৈচিত্র্যে আপন সৃষ্টিকে

১। তাঁর 'Philosophy of Rabindranath Tagore' গ্রন্থ দেউব্য :

২।"I cannot prove that my conception is right but that is my religion." (রবীন্দ্রনাথের Religion of Man গ্রন্থের Appendix II দ্রষ্টবা)।

উজ্জ্বল এবং বর্ণময় ক'রে তোলে। চারপাশের আলো-হাসি-দৃঃখ-অন্ধকার ভরা পরিবেশ শিল্পী মানসকে উদ্দীপিত করে, কবির অনুভৃতিলোকে আলোড়ন জাগে; এই আলোড়নের পরিশোধিত অস্পষ্ট প্রতিধ্বনি শিল্পকে প্রাণ দেয়। আপন অন্তর লোকের নিভূত নিকেতনে শিল্পী একক অসঙ্গ।' সেখানে গোপনে গোপনে শিল্পীমনের কারখানায় কত না রূপ পরিগ্রহ করছে বাইরের প্রকৃতি থেকে আনা শিল্পের বিষয়বস্তু। তারা যখন শিল্পীর মনের প্রাঙ্গণ পার হ'য়ে বার-মহলের দরবারখানায় বিচিত্র বেশে অবির্ভৃত হয় তখন তাদের সে রূপ প্রকৃতিতে অলভা ছিল। এই রূপটক শিল্পীর দেওয়া। শিল্পীর দেওয়া এই রূপের আলোতেই শিল্পজগৎ উদ্রাসিত। যে বিষয়বস্তুকে শিল্পী রূপ দিল সেটা কিছুই নয়, এমন কথা কোন কোন দার্শনিক বললেন। বিষয় রবীন্দ্রনাথ বললেন যে, রূপের আলোটক যেমন সতা, রূপ যে বিষয়বস্তুকে আশ্রয় করে তাও তেমনই সতা। তবে শিল্পরূপ হ'ল মখ্য এবং শিল্পের বিষয়বস্ত্র হ'ল গৌণ। তিনি কবি কীটসের 'Beauty is Truth' এই খণ্ড পংক্তিটি উদ্ধৃত ক'রে বললেন যে শিশ্পের সতা হ'ল রূপাশ্রয়ী ; এ সত্য রূপের ট্রথ ;° বস্তুগত বা বাস্তব সত্য সুন্দর নয়। বাস্তব যখন শিল্পীর দেওয়া সাজ-পোশাক প'রে আসে তখন তাকে আমরা সুন্দর বলব। এই রূপের মাধ্যমেই শিল্পী মানসে তার পারিপার্শ্বিক কী ভাবে প্রতিক্রিয়া করছে তা আমরা বৃথতে পারি। যাঁর রসবোধ যত উচ্চগ্রামে বাঁধা তাঁর মানস প্রতিক্রিয়া তত বিচিত্র, তত বর্ণবহুল হবে। তাঁর দেওয়া রূপ ততই ঐশ্বর্যনা, ততই সুন্দর হবে। একই সূর্যোদয় হাজারো শিল্পীকে হাজারো বর্ণের সৃষ্টিতে অনুপ্রাণিত করেছে। শিল্পের বিষয়বস্তু এক হ'লেও বিভিন্ন রূপের জন্য বিভিন্ন সৃষ্টি নানান রকম মূল্যে বিকোয়। শিল্পরসিকের কাছে রূপটাই সত্য! তাই তার চোখে বিষয়বস্তুর ঐকাটাই বড নয়। রূপগত বিভেদটাই বড। রবীন্দ্রনাথ তাই বললেন <sup>88</sup> "Things are distinct not in their essence but in their appearance, in other words in, their relation to one to whom they appear. This is art, the truth of which is not in substance or logic but in expression." অর্থাৎ শিল্পীর চোখে বস্তুর যে রূপটা ধরা প'ড়ে শিল্পে প্রতিভাত হয়, শিল্পী যে রূপটিকে প্রকাশ করেন সেটা হ'ল সত্যরূপ। এই রূপের রমণীয়তা নির্ভর করে তার প্রকাশের ওপর। সুতরাং প্রকাশটাই মুখ্য ; <sup>৫</sup> প্রকাশিত বিষয়বস্তু একেবারেই গৌণ। সাহিত্য মহৎ আইডিয়া বা ভাব ছাড়াও সৃষ্টি হ'তে পারে কিন্তু সষ্ঠ প্রকাশ ব্যতিরেকে কোন বিষয়বস্তুই 'সাহিত্য' পদবাচ্য হ'তে পারে না। যে গাছের বাড়বৃদ্ধি হ'ল না তাকে গাছ বলা যায় কিন্তু যে বীজ অন্ধুরিত হ'ল না তাকে ত' আর গাছ বলা যায় না। রবীন্দ্রনাথ নীরব কবিকে সেই কাষ্ঠখণ্ডের সঙ্গে তুলনা করেছেন যাতে অগ্নিসংযোগ করা হয় নি। এখন এই কাষ্ঠখণ্ডকে যেমন 'অগ্নি' বলতে পারি না ঠিক তেমনি ভাবেই নীরব কবিকেও 'কবি' বলতে পারি না। সীমাহীন আকাশের উদার সৌন্দর্য দেখে যে আকাশের মতই নির্বাক হয়ে থাকে তাকে ত' আর শিল্পী বলা চলে না। শিল্পীর অনুভৃতির প্রকাশ থাকা চাই। শিল্প জগতে এই প্রকাশটাই বড় কথা। দার্শনিক ক্রোচে বলেছেন যে এই প্রকাশটুকুই

- ১। সাহিত্যের স্বরূপ পৃঃ ৬১।
- ২। উদাহরণস্বরূপ ক্রোচের নাম করা যেতে পারে।
- ৩। সাহিত্যের স্বরূপ পৃঃ ৯।
- 8। Contemporary Indian Philosophy গ্রন্থে তাঁর Religion an artist প্রবন্ধ দ্রন্থব্য।
- ৫। সাহিত্যের পথে, পৃঃ ১৭১।

শিল্পের সর্বস্থ। যার মধ্যে প্রকাশযোগ্য ভাব-ভাবনা আছে তিনি তা প্রকাশ করবেনই। প্রকাশযোগ্য বিষয়বস্তু রইল অথচ তিনি তা প্রকাশ করলেন না, এটা হতেই পারে না। একথা জার গলায় বললেন নব্যভাববাদী ক্রোচে। রবীন্দ্রনাথও শিল্প প্রকাশকে মুখ্য স্থান দিলেন বটে তবে তাঁর কাছে প্রকাশটাই সব নয়। প্রকাশ মুখ্য হ'লেও 'একমেবাদ্বিতীয়ম্' নয়। এখানেই রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে ক্রোচের প্রভেদ।

শিল্পের বিষয়বস্তু সম্বন্ধে এবারে আলোচনা করা যাক। রবীন্দ্রনাথ বললেন যে সাহিত্যে প্রকাশটাই সব নয়। সাহিত্যে মানব চরিত্রের পূর্ণ এবং সার্থক প্রতিফলন হওয়া দরকার। মানুষের মন ইন্দ্রিয়বৃত্তি এবং অধ্যাত্ম-সন্তা নিয়ে তার সমগ্রতা। এই সমগ্র মানব সন্তার প্রতিফলন যে শিল্পে ঘটে তা-ই সার্থক শিল্প ; রবীন্দ্রনাথ এই ধরনের শিল্পকেই পূর্ণ মর্যাদা (मर्तन। निह्नी जानन সৃখ-मुःখ, जानन-(तपनात यथार्थ প্রকাশের মধ্যে দিয়ে অথবা শিল্পীজনোচিত সহানুভূতির দ্বারা অপরের আনন্দ বেদনাকে আত্মস্থ ক'রে তার যথাযথ প্রকাশের দ্বারা সমগ্র মনুষ্য চরিত্রকে প্রকাশ করার চেষ্টা করবেন। তবেই সার্থক শিল্প সৃষ্টি সম্ভব হ'বে। তা হ'লে একথা স্পষ্ট হয়ে উঠেছে যে রবীন্দ্রনাথ প্রকাশকে মুখ্য বললেও শিল্পের বিষয়বস্তুকে সময়ে সময়ে স্থান-বিশেষে প্রাধান্য দিয়েছেন। তিনি বলেছেন যে মনুষ্য চরিত্রকে প্রকাশ করাই হ'ল শিল্পের কাজ। যা কিছু শিল্প ধারণার মধ্যে বিধৃত তা হ'ল অনুষঙ্গ মাত্র। এই শিল্প জীবনের সঙ্গে ওতপ্রোতভাবে যুক্ত : শিল্প জীবন থেকেই প্রাণ রস আহরণ করে। ব্যক্তির মানসজীবন শিল্পে প্রতিফলিত হয়। শিল্পীর মনের নেপথ্যে যারা শিল্প সৃষ্টিতে সহায়তা করে তা হ'ল বুদ্ধিবৃত্তি, ইচ্ছাশক্তি এবং রুচিবোধ। এরা চুপিসারে শিল্পসৃষ্টির কাজে জোগান দেয়। তাই ত' শিল্প-সাহিত্য এমন পূর্ণাঙ্গ রূপ পায়।<sup>২</sup> এখানে রবীন্দ্রনাথ আমাদের মনে এমন একটা ধারণার সৃষ্টি করেন যেন তাঁর মতে শিল্পবস্তু হ'ল মানুষের সমগ্র চরিত্র। মানুষের দ্বিধা ছন্দ, লোভ সংশয় সমাকীর্ণ যে পশুপ্রবৃত্তি তাও যেমন শিল্পের উপজীব্য তেমনি মানুষেব দেবোপম নিবৃত্তিও শিল্পে সমানভাবে কামা। রবীন্দ্রনাথের শিল্প দর্শন সম্বন্ধে আলোচনা করলে এমন ধারণা সহজেই হতে পারে। আবার তিনি এর বিপরীত মতের পোষকতাও করেছেন। তিনি অন্যত্র বলেচ্ছেন যে শিল্পলোকে মনুষ্য চরিত্রের সবটাই প্রবেশাধিকার পাবে না। মানুষ যা হ'তে চায়, যে চারিত্র-উৎকর্ষ মানুষের কাম্য সেটুকুই শিল্পে প্রকাশের যোগ্য। যে মানুষ স্বভাব-ধর্মে সমগ্র মানব সমাজের প্রতিনিধিত্ব করতে পারে তাকেই শিল্পে প্রকাশ করতে হবে। প্রেম, দয়া, সহানুভূতি, দাক্ষিণ্য প্রভূতি ধ্রুব গুণে যে মানুষ ঐশ্বর্যবান তাকে রবীন্দ্রনাথ শিল্পলোকের সিংহাসনে কখন কখন অধিষ্ঠিত দেখতে চাইলেন। রবীন্দ্রনাথ মনে করলেন যে মানুষের অস্তার্নীইত মহন্তর গুণাবলী এবং জীবনের বৃহত্তর এবং দুর্লভতর অভিজ্ঞতার প্রকাশ যদি শিল্পে ঘটে তবে শিল্পের শাশ্বত মূল্য বেড়ে যাবে এবং যুগযুগান্তরের বসিক মানুষের কাছে সে শিল্পের আবেদন কখন ক্ষুপ্ল হবে না। আমাদের চরিত্রের মহন্তর দিকটা শিঙ্কে প্রতিফলিত হ'লে, জীবনের সাধারণ অভিজ্ঞতার পরিবর্তে দুর্লভ অভিজ্ঞতার প্রকাশ শিল্পে ঘটলে তা সর্বজনবোধ্য এবং সহজবোধ্য হবে কী না সে সম্বন্ধে সন্দেহের অবকাশ রয়েছে। এ কথা অনম্বীকার্য যে শিল্প যদি সর্বজনবোধ্য করার দিকে শিল্পীর লক্ষ্য থাকে তবে জীবনের অতি সাধাবণ

১।সাহিত্যের পথে, পৃঃ ১৭১।

২। সাহিত্যের পথে, পৃঃ ১৬৩।

অভিজ্ঞতার বর্ণনা যে শিল্পে থাকবে তার আবেদন সর্বত্রগ হবে, এই সহজ্ঞ সত্যটি শিল্পীকে স্মরণে রাখতে হবে। যে অভিজ্ঞতা সাধারণ মানুষের অলব্ধ এবং অলভ্য তাকে শিক্কের উপব্দীব্য করলে তার আবেদন অস্পষ্ট হবে রসিকজ্বনের কাছে। এ কথা আমরা বলেছি যে শিরের উৎকর্ব-অপকর্ব নির্ধারিত হয় তার সার্থক প্রকাশগুণে। শিল্পবস্তুর মহনীয়তা শিল্পকে কোন বিশেষ উৎকর্ষের অধিকারী করে না। এ রাজত্বে 'ক্যামেলিয়া' কবিতার সাঁওতালী রমণী এবং সাজাহান প্রেয়সী মমতাজ মহলের সমান মর্যাদা। এ লোকে মানুষের ভোজন বিলাসিতার यেमन সমাদর, তেমনি সমাদর তার হৃদয়ের প্রসারতা এবং চিত্তের ঔদার্য গুণের। যদি রবীন্দ্রনাথ কেবলমাত্র মানব চরিত্রের উপরতলার গুণগুলোকে শিল্পের উপজীব্য ব'লে গ্রহণ ক'রে নীচের তলার প্রবৃত্তিগুলোকে শিল্পে অপাংক্তেয় করে দেন তা হ'ল শিল্পের বৈচিত্র্য হ্রাস পাবে। আমরা এমন সব শিল্পকর্মকে হারাব যা বহুদিন রসিকজ্বনকে আনন্দ দিয়েছে। উদাহরণ স্বরূপ বলতে পারি স্কটের 'আইভানহো' গ্রন্থের ব্রায়ান ডি বোয়া গিলবার্ট, ওথেলো নাটকের 'ইয়াগো' প্রমুখ চরিত্রকে শিল্পকর্ম বলে গ্রহণ করতে দ্বিধা আসবে। কেননা এরা ত' উন্নত মানব চরিত্রের প্রতিনিধি নয়। এমন কি কবি-সৃষ্ট অনবদ্য দুর্যোধন চরিত্রও শিরের উপজীব্য ব'লে গৃহীত হ'তে পাববে না। শিল্পের ক্ষেত্রে অপরকে বোঝানোর, রসাস্বাদন করানোর যে সমস্যা রয়েছে সে সমস্যার সমাধান রবীন্দ্রনাথ কথিত মহস্তর মানব চরিত্র প্রকাশের মধ্যে দিয়ে সম্ভব হবে না বলে আমরা মনে করি। অন্যত্র তিনি যে সমগ্র মানব চরিত্রকে শিল্পে প্রকাশযোগ্য বিবেচনা করেছেন, সেই মতটাই যুক্তিসিদ্ধ। অভিজ্ঞতা এবং ইতিহাস এই মতটাই সমর্থন করে। আমরাও এই মত গ্রহণ করি। এই ধরনের আরও স্ববিরোধ রবীন্দ্রনাথের শিল্পদর্শনে রয়ে গেছে। জানি না রিয়ালিটি বিরোধ এবং ছন্দ্র সমাকীর্ণ কী না? তার সঠিক নিশানা পেলে কবির দর্শন চিম্তার স্ববিরোধিতার কোন বৃহত্তর অর্থ হয়ত পাওয়া যেত। রবীন্দ্রনাথ হেগেলীয় চিম্তার প্রভাবে প্রভাবিত হয়েছিলেন এ কথা স্বীকার করলেও এমন কথা নিঃসংশয়ে বলা ষায় যে, হেগেলীয় দ্বান্দ্ৰিক পদ্ধতিতে কোন কালেই আস্থাবান ছিলেন না।' তবে এ কথা বোধহয় বলা यार त्य, त्रवीत्क्रनात्थत मिल्लमर्नन ट्रानीर मिल्लमर्ननत घाना किराए পরিমাণে প্রভাবিত। রবীন্দ্রনাথ 'সাহিত্যে' উপনিষদিক সচ্চিদানন্দ স্বরূপের আলোচনা প্রসঙ্গে বললেন যে এই মহৎ আনন্দই সকল সৃষ্টির লক্ষ্য। যে প্রকাশ শিল্পের স্বরূপ লক্ষণ, যা হ'ল শিল্পের সমার্থক, তা এই আনন্দের ব্যঞ্জনাই বহন ক'রে আনে। এই আনন্দেই বিশ্ববন্ধাণ্ডের সব কিছু গতি, সব কিছু স্থিতির নিবৃত্তি। সূতরাং সার্থক শিল্প প্রয়াস আনন্দেই বিধৃত। এই আনন্দের পথেই শিল্পীর আছ্মোপলব্ধি ঘটে। এই আনন্দই হ'ল আছ্মার এবং পরমান্ধার মর্মকোষ। পরমান্ধা হ'লেন আনন্দ স্বরূপ। আবার জীবাদ্মা এবং প্রমাদ্মার কোন মৌল প্রভেদ নেই। সূতরাং জীবাদ্মার আন্মোপলব্ধি বললে হেগেলীয় প্রমাত্মার আত্মোপলব্ধি বোঝাতে পারে কোন হেত্বাভাস না ঘটিয়ে। যে আনন্দ পরমাত্মার অঙ্গীভূত সেই আনন্দই জীবাত্মা লাভ করে শিল্পসৃষ্টির মাধ্যমে। তাই 'প্রকাশ' এবং প্রকাশের আনন্দকে কবি সমার্থক মনে করেছেন। শিল্পীর আনন্দ হ'ল বিশুদ্ধ, বিমৃক্ত আনন্দ। ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য যে সুখানুভৃতি তাকে এ আনন্দের সমার্থক মনে করলে ভুল করা হবে। আত্মার যেখানে বন্ধনমূক্তি ঘটে সেখানে এ আনন্দের আস্থাদন করা যায়। শিল্পে

১। সুধীর কুমার নন্দীর *'দর্শন চারিত্র্য*' গ্রন্থ দ্রম্ভব্য।

২। সাহিত্য, পৃঃ ५৪।

প্রকাশের মাধ্যমে আত্মার বন্ধনমুক্তি ঘটে। তাই শিল্পকে ব্রহ্মাস্থাদ সহোদর বলা হয়েছে।
শিল্পানন্দের সঙ্গে এই পরম আনন্দের কোন প্রভেদ নেই। বস্তুতঃ তারা সমার্থক। শিল্পানন্দের
মধ্য দিয়ে আত্মার আত্মোপলব্ধি ঘটে। আত্মজ্ঞান আসে এই পথে। শিল্প মাধ্যমে হেগেলীয়
আত্মোপলব্ধির ধারণা রবীন্দ্রনাথকে প্রভাবিত করেছিল বলে মনে হয়। আবার দার্শনিক
ক্রোচের দ্রাশ্রিত ছায়া রবীন্দ্র-চিস্তায় আমরা লক্ষ্য করি যখন তিনি বলেন যে শিল্পীর সার্থক
প্রকাশ যাকে শিল্প বলি, তার মধ্যে এই আনন্দের অবস্থিতি। সুতরাং তিনি একদিকে প্রকাশকে
মুখ্য স্থান দিলেন। এখানে ক্রোচের সঙ্গে সামীপ্য লক্ষণীয়। আবার অন্যদিকে তিনি বললেন
মানুবের মধ্যে যা কিছু মহৎ, যা কিছু শাশ্বত এবং চিরন্তন তাকেই শিল্পে স্থান দিতে হবে।
শিল্পের বিষয়বস্তুর কথা শিল্পীকে মনে রাখতে হবে। প্রকাশই একমাত্র সত্য নয়। এ ক্ষেত্রে
হেগেলীয় প্রভাব অস্বীকার করার কোন সঞ্গত কারণ নেই।

সাহিত্যে এবং শিল্পে কবির ব্যক্তিত্ব বা Personality কী ভাবে প্রকটিত হয় সে সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথের মতবাদের বিস্তৃতত্ব পর্যালোচনা এক্ষেত্রে অপ্রাসঙ্গিক হবে না। রবীন্দ্রনাথ এ কথা আমাদের বললেন যে, শিল্পে বা সাহিত্যে শিল্পীর 'অনুভূতিমাত্র' প্রকাশ পায় না। শিল্প কেবলমাত্র পলায়মান অধ্রব সাময়িক অনুভৃতিকে আত্মস্বতন্ত্র রূপে দেখা নয়। এই অনুভৃতির সঙ্গে শিল্পীর ব্যক্তিচারিত্রের নিবিড যোগ রয়েছে। নব্য ভাববাদী ক্রোচের মত রবীন্দ্রনাথ অনুভৃতিকে ব্যক্তিচারিত্রের সঙ্গে সম্পর্ক রহিত ব'লে মনে করেন নি। আমাদের অনুভৃতির বিচিত্রতা আমাদের ব্যক্তিত্বকে আশ্রয ক'রে থাকে। শিল্পীর শিল্পকর্ম শুধু তার অনুভৃতিরই রূপায়ণ নয়। শিল্পে শিল্পচরিত্র আপনাকে উদঘাটিত কবে। শিল্পের মধ্যে শিল্পীর ব্যক্তিত্ব ছাপ রাখে।<sup>১</sup> কবিব এই ব্যক্তিত্ব ধাবণার মধ্যেই মানুষের বৃদ্ধি, অনুভব আকাঙক্ষা, প্রত্যাখ্যান এবং অভিজ্ঞতার সীমাহীন বিস্তৃতি বিধৃত। জীবাত্মার পারস্পরিক প্রভেদটুকু এই ব্যক্তিত্ব ধারণার দ্বারা চিহ্নিত। এই ব্যক্তিত্ব শিল্পে আপনাকে প্রকাশ করেছে। ববীন্দ্রনাথ 'সাহিত্যের পথে'তে বললেন যে সেক্ষপীয়রের বহু বিচিত্র চরিত্র-চিত্রণে সেক্ষপীয়রের ব্যক্তিত্ব আপনাকে প্রকাশ করেছে। আবার তিনি 'সাহিত্যে' বললেন যে দাস্তের কবিতার সঙ্গে তাঁর জীবন ওতপ্রোতভাবে মিশে গেছে। সাহিত্য এবং জীবনকে পুরোপুরি বুঝতে হ'লে এ দুটিনই অনুধ্যান অত্যাবশ্যক। জীবনকে বাদ দিয়ে সাহিত্য বোঝা যায় না ; আবার সাহিত্যকে বাদ দিলে সাহিত্যিকের জীবনকথা অসম্পূর্ণ থেকে যায়। তাই ত' রবীন্দ্রনাথ বললেন ঃ 'কবিরে পাবে না তার জীবনচরিতে'। জীবনীকার জীবনের আকস্মিক ঘটনার মালা সাজিয়ে দিলেই তাতে প্রাণের স্পর্শ এসে লাগে না। যে প্রাণপ্রৈতি বিচিত্র সজ্জায় জীবনকে সজ্জিত করে তার স্পর্শ এসে লাগে না কবির জীবন কথায়। সে স্পর্শ থাকে তার শিল্পে. তার সৃষ্টিতে। শিল্পীর সমগ্র চরিত্রের ভাষ্যকার হ'ল তার শিল্প। শিল্প শিল্পীর ব্যক্তিত্বের পরিমণ্ডলে শিল্পরসিককে পথ पिचित्र नित्र यात्र। व्यक्ता मानुष निक्कीत व्यक्ति ठातित्वत म्ल्रम शार् । व्यक्तिनाथ्यत नित्क्र ব্যক্তিচারিত্রের সমগ্রতার তত্ত্ব অনুধাবনযোগ্য। এর বিরোধী তত্ত্বেরও যে তিনি অবতারণা করেছেন সে কথা আমরা পূর্বেই উল্লেখে করেছি। 'সাহিত্যে'<sup>২</sup> তিনি বলেছেন যে মানুষের মধ্যে যা ধ্বুব, অবিনশ্বর, যা সার্বিক এবং আকস্মিক তারাই প্রকাশ শিল্পে ঘটে এই ধ্রুব-চারিত্র-

১। সাহিত্যের পথে, পৃঃ ১৬৪।

২। সাহিত্য,পৃঃ ১৬৬।

প্রকাশ তত্ত্বটি সমগ্র-চারিত্র-তব্ধের বিরোধী। কেন না আমাদের চারিত্রিক সমগ্রতা ধ্বুব, অধ্বুব এই উভয়বিধ গুণ এবং বৃত্তি সমন্বয়ে গঠিত। অতএব কবিকথিত উভয় তত্ত্বই গ্রাহ্য করা চলে না। এই বিসঙ্গতিকে ব্যাখ্যা করা চলে না পূর্বে উল্লিখিত ক্রোচে-হেগেল-প্রভাব তত্ত্বের দ্বারা। ক্রোচীয় প্রভাবে ববীন্দ্রনাথ আমাদের ক্ষণিক অনুভৃতিকে শিল্পে আসন দিলেন, আবার হেগেলীয় প্রভাব তাঁকে মানুষের মধ্যে যা কিছু শাশ্বত এবং অবিনশ্বর তাকে শিল্পে প্রাধান্য দান করার জন্য উদ্বুদ্ধ করল।

শিক্সে শিক্সী চরিত্রের সমগ্রতা অর্থাৎ একদিকে তার দ্বেষ, হিংসা, লোভ, মোহ, মদ, মাৎসর্য অন্যদিকে প্রীতি, প্রেম, দয়া, দাক্ষিণ্য, পরার্থপরতা, এই সব পরস্পর বিরুদ্ধগুণ এবং প্রবন্তি প্রকাশ পেতে পারে, এই তত্ত্বে আস্থা স্থাপন করলে শিল্পবৈচিত্র্য ব্যাখ্যায় কোন অসবিধা হয় না। তবে এ প্রশ্ন ওঠে যে. কেমন ক'রে একই শিল্পীর হাতে দেবতা এবং দানবের অনবদ্য চারিত্র সৃষ্টি সম্ভব হয় ? শিল্পীর মানসিক প্রবণতা যে দিকে, তার চরিত্রের বনিয়াদ যে ধাতুতে গঠিত, সেই ভাবেই তার শিল্প রূপ পাবে। কিন্তু এ কেমন ক'রে সম্ভব হয় যে একই কবির কাব্যে ভিন্নধর্মী প্রবণতা প্রকট হয় ; একই নাট্যকারের নাটকে ইয়াগো এবং ইমোজেন সৃষ্ট হয় ; একই কাহিনীকারের কহিনীতে দুর্যোধন এবং গান্ধারী সমান ঔচ্ছলো প্রতিষ্ঠিত হয়। আধুনিক সমালোচকেরা একে ব্যাখ্যা করবেন শি**রে** শিরীর ব্যক্তিত্ব-বিচ্যুতির তত্ত্বের দ্বারা। রবীন্দ্রনাথ কীটস-এলিয়ট-ক্রোচে প্রবর্তিত পথের পথিক নন। তিনি বললেন যে, শিল্পীমানসের সর্বগ্রাসী সহমর্মিতাবোধ এই অসাধ্য সাধন করে। শিল্পী একদিকে যেমন বহিঃ প্রকৃতির সঙ্গে একাত্মতা বোধ করেন অনদিকে সমগ্র মানবসমাজের সঙ্গে তাঁর আত্মীয়তার বন্ধন গড়ে ওঠে। একদিকে যেমন শিম্বল-সঞ্জিনার সঙ্গে আপনার নিবিড আত্মীয়তাটুকু কবি উপলব্ধি করেছেন, ধূলি-তৃণ জলে আপনার যুগ যুগান্তরের অবস্থানটুকু ঠিক তেমনই অনুভব করেছেন। কবি ময়ুরের সখ্যে গবিত হয়েছেন অন্যদিকে আবার আদিগন্ত-বিস্তৃত ধরণীর মানুষের সঙ্গে আত্মীয়তা করেছেন পরম পরিতৃপ্তিতে। রবীন্দ্রনাথ তাঁর শেষ পরিচয়টুকু এই ব'লে দিলেন যে, তিনি 'আমাদের লোক'। এই 'তোমাদের লোক' হ'বার সাধনাই শিল্পীর সাধনা। প্রেমের পথে, ভালবাসার পথেই সমস্ত মানুষের সুখ-দুঃখ, আনন্দ-বেদনা, প্রবৃত্তি-নিবৃত্তির আমরা অংশভাগী ইই। সর্বশ্রেণীর মানুষের আশা-আফাঙক্ষা তাঁর চিন্তে প্রতিফলিত হয়। তিনি তাকে শিল্পে প্রকাশ করেন। যে ব্যখা যে বেদনা তাঁর অভিজ্ঞতায় ছিল না তিনি তার বসঘন করুণ চিত্র অঙ্কিত করেন : যে স্বপ্ন তাঁর চিন্তাকাশের দিশ্বলয় সীমায় নিতা অতিক্রান্ত তার বহুবিচিত্র ছবি আমরা শিল্পীর লেখায় প্রত্যক্ষ করি। যে আনন্দে শিল্পী কোনদিন বিভোর হন নি তার উত্তাল তরঙ্গ তাঁর সৃষ্টিকে উদ্বেলিত করে তোলে। শিল্পী-মন সর্বত্রগ হয়ে ওঠে এই সহানুভৃতি ও সহমর্মিতার জন্য। এর জন্য শিল্পে বিভিন্নধর্মী মানুষের বিচিত্র কলরব শ্রুত হয় ; এই জন্যই গুরু এবং অদ্যাজ শিল্পীর জগতে নিকট প্রতিবেশীরূপে বসবাস করে : উভয়েই রসধন্য হ'য়ে ওঠে শিল্পীর সত্য অনুভৃতিকে প্রকাশ ক'রে, শিল্পীর সত্য অনুভৃতিকে রূপদান ক'রে। শিল্পীর ব্যক্তিত্বের পরিপ্রেক্ষিতে এই ভিন্নধর্মী অনুভৃতিগুলো মিথ্যা নয়। কবির পরস্পর বিরুদ্ধ আবেগপ্রবণতাও মিথ্যা নয়। তাই রবীন্দ্রনাথ শিল্পীর সততাকে শিল্পীর আত্যন্তিক গুণ হিসেবে দেখেছেন যদিও ক্রোচে প্রমুখ নন্দনতত্ত্ববিদেরা শিল্প-সততাকে (Artist's Sincerity) প্রকাশ-সততা অর্থে গ্রহণ করেছেন। শিল্পী যা বলছেন সে সম্বন্ধে তাঁর বিশ্বাস বা আতান্তিক বোধের

ভিস্তি যদি শিথিল হয় তা হ'লেও শিল্পমূল্য ব্যাহত হ'বে না। 'প্রকাশকর্মটি' শিল্পী সুষ্ট্রমূপে সমাধা করলে শিল্পীর প্রকাশ-সততা প্রকট হ'ল। রুমা রুলা ও ক্রোচে উক্ত এই প্রকাশ সততায় বিশ্বাসী নন। তিনি রবীন্দ্রনাথের মতই শিল্পীর বিশ্বাস এবং ধারণার ঐকান্তিকতাকে শিল্পীর আত্যস্তিক গুণ হিসেবে দেখেছেন। তিনি রবীন্দ্রনাথের মতই আমাদের বলেছেন যে, অনুভৃতির সত্যতা প্রকাশ সার্থকতায় নয়, তা শিল্পীর জীবনের মূলে প্রতিষ্ঠিত। যখন তিনি সৃষ্টি করেন তখন সে সৃষ্টিকে যদি স্বতঃস্ফূর্ত এবং উদ্দেশ্য অপ্রণোদিত বলতে হয় তা হ'লে একথা আমাদের বলতেই হবে, শিল্পী তার পারিপার্শ্বিক, তার সমাজ তার সমকাল সম্বন্ধে একেবারেই উদাসীন থাকেন। সমাজের রুচিবান মানুষেরা 'আমাকে' বঝবে। আমার দায়িত্ব হ'ল আমার সৃষ্টিকে তাদের বোধগম্য করা, একথা কী শিল্পী ভাবেন শিল্পসৃষ্টির সময়ে ? রবীন্দ্রনাথ বললেন যে, শিল্পীকে, স্রষ্টাকে তার সমাজের কথা, তার সমকালের কথা মনে রেখে সৃষ্টিকর্মে ব্রতী হতে হবে।<sup>১</sup> শিল্পী যাঁদের জন্য সৃষ্টি করেছেন তাঁদের রুচি এবং শিল্পবোধের দিকে শিল্পীকে সজাগ দৃষ্টি রাখতে হবে। এ না করলে আবেদন সার্থক হবে না তাঁদের কাছে যাঁদের জন্য শিল্পসৃষ্টি করা হল। রবীন্দ্রনাথের মতে শিল্পীর প্রকাশ কর্মো।শিল্পীর অন্তরলোকবাসী মহাভাবকে অনেকখানি সাধারণ ক'রে ফেলতে হবে। এতে মহাভাবের মূল্যহানি ঘটবে, তার মর্যাদারও লাঘব হবে। শিল্পীর মহাভাবের এই সাধারণীকরণতত্ত্ব রবীন্দ্রনাথের শিল্পবস্তু (Content) সম্পর্কিত তত্ত্বের সঙ্গে বিসঙ্গত হযে পডে। যদি শিল্পের লক্ষ্য হয় মানবচরিত্রের মহন্তর গুণাবলীর প্রকাশ তা হ'লে শিল্পীর পক্ষে আর তার সমকালীন মানুষের রুচি প্রবৃত্তির দিকে দৃষ্টি দেওয়া সম্ভব হয় না। কেননা মহন্তর চারিত্রধর্ম সাধারণের কাছে অস্পষ্ট, অবোধ্য। শিল্পের উপজীব্য যদি মানুষের এই মহন্তর চারিত্রাধর্মই হয় তা হ'লে তার সঙ্গে শিরের সাধারণীকরণতত্ত্বের সমন্বয় ঘটানো যায় না। এখানেও রবীন্দ্র শিল্প-দর্শনে যে সঙ্গতি-বিচাতি ঘটেছে তা কবিজনোচিত হ'লেও দার্শনিকজনোচিত নয়।

মহন্তর মানবচরিত্রের সংবাদ সংবাদী এই যে শিল্প, এ শিল্পের উৎস হ'ল মানুষের অবকাশের সেই বিস্তীণ প্রাঙ্গণ যেখানে কাজের ভীড় নেই, প্রয়োজনের তাগিদ নেই, যেখানে জৈব জীবনটার সব দাবীকে অস্বীকার করা হয়েছে। এই অতিরিন্তের রস-রাজত্বেই শিল্পের জন্ম।' বেদের ভাষাকার যজ্ঞশেষের অতিরিন্ত হবিটাকে বললেন ব্রহ্ম-স্কর্মণ। পিতামহ ব্রহ্মা সৃষ্টিকর্তা; ব্রহ্মাই সৃষ্টির উৎস। এই অতিরিক্তাকুই জীবনের যত সৌন্দর্য, যত সুযমার দ্যোতক। রসরাজত্বের সীমানা নির্দিষ্ট হয় এই অতিরিক্তের নিশানাটুকু দিয়ে। যেখানে প্রয়োজন নেই, চাহিদা নেই, চাহিদা মেটাবাব দায়িত্বও সেখানে নেই। এই অপ্রয়োজনের লীলাক্ষেত্রে, অতিরিক্তের রসরাজত্বে শিল্প প্রতিষ্ঠিত। রবীন্দ্রনাথের এই শিল্পতত্বকথা তাঁর শিল্পদর্শনের উত্তরসূরী অবনীন্দ্রনাথের মধ্যে অনুস্যুত। অত্যাধুনিক কালেও এর প্রতিধ্বনি শোনা যাচ্ছে মার্কস্বাদী শিল্পদর্শনের দৃন্দুভিনিনাদকে ছড়িয়ে।

১। বিস্তৃত আলোচনার জন্য ডঃ সুবোধ চন্দ্র সেনগুণ্ডের *রবীন্দ্রনাথ* গ্র**ছের শেষ অধ্যা**ধ্য দ্রষ্টব্য।

২। রবীন্দ্রনাথের 'Religion of an artist' প্রবন্ধ দ্রস্তব্য (Contemporary Indian Philosophy গ্রন্থ)।

## রবীক্রকাব্যে রূপকল্প

রূপকল্প শব্দটির ইংরেজী প্রতিশব্দ হ'ল 'ইমেজারি'। 'ইমেজারি' সর্বযুগের রসসাহিত্যে অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ স্থান অধিকার করেছে। গভীর ভাব, সুউচ্চ ধারণা, আকাশ-ছোঁয়া আদর্শ-রূপকল্প এগুলো মানুষকে বুঝিয়েছে অত্যন্ত সহজ্ব ভঙ্গীতে, একেবারে আপনজনার কথায়। যেখানে মানুষের ধারণা বাষ্পায়িত, এলোমেলো, অসংযত সেখানে রূপকল্পের প্রয়োগ করা হয়েছে— পাঠক বুঝেছে কবি মনের নিগৃঢ় অনুভৃতি, বুঝেছে ভাষাতীত সুগভীর তাৎপর্য। যেখানে শিল্পী বুঝেছেন যে একটি রূপকল্পের ব্যবহারে অর্থ পরিস্ফুট হ'ল না, কবি মনের কথা পাঠকের কাছে পৌছল না, সেখানে কবি একের পর এক ইমেজারি ব্যবহার করেছেন। সে ভাষাটিত্রে রেখা ও রঙের সমন্বয় মূল ভাবের প্রেরণায় অনুপ্রাণিত। ইংরেজী সাহিত্য থেকে অনেক নজীর দেওয়া যায় এই ধরনের রূপকল্পের অনাযাস ও স্বছেন্দ প্রয়োগের। সংস্কৃত সাহিত্যেও এর অসম্ভাব নেই।

ইংরেজী সাহিত্যের পাঠকেরা সকলেই শেলীর অতি পরিচিত, যুগে যুগে বহুকণ্ঠে উচ্চারিত 'স্কাইলার্ক' কবিতাটি পড়েছেন। সুরমুগ্ধ কবি 'স্কাইলার্কের' স্বরূপ বুঝতে চান— জানতে চান আনন্দময অমৃতলোকের এই শরীরী প্রতিনিধিটির কথা। তাঁর কণ্ঠে শুনি— 'What thou art we know not;' তারপর শুরু হয় কবিমনের অনুভৃতির সৃক্ষ্মাতিসৃক্ষ্ম विद्धारमः। कब्रात्नारकतं कथा वाळ হয় এই জीवत्नतं পाওয়া नाना तमानुष्ठ्वित प्रधुत আलिখात মাধ্যমে।' শেলী কখনও স্কাইলার্ককে দুর্নিরীক্ষ্য চিন্তার প্রখর আলোকে আচ্ছন্ন কবির সঙ্গে তুলনা করেছেন আবার কখনও তাকে উচ্চকুলোদ্ভবা বিরহাতুরা সুন্দরী তরুশীর সহিত তুলিত करतरह्न (य সুन्मती আপনার হৃদয়কে তার গানে নিঃশেষে ঢেলে দিয়েছে। কবি তার পরে বলেছেন যে, স্কাইলার্কটি যেন একটি স্বর্ণপ্রভ জোনাকী পোকা যে আপনাকে পাতার আড়ালে লুকিয়ে রেখেছে। জোনাকীর প্রত্মলম্ভ সুবর্ণ-প্রভা সন্ধ্যাশিশিরে প্রতিফলিত হয়েছে। আর তার স্বর্ণাভা ঘাসে-পাতায় ছড়িয়ে পড়েছে অনম্ভ রূপমাধুর্যে। সেখানেও রূপকল্পের শেষ নয়। কবির মনে হয় সবটা বুঝি বলা হ'ল না। পাঠক বোধ হয় কবির মনের কথা নিজের মনের পত্রপুটে গ্রহণ করতে পারল না। তাই আবার তিনি কথার ছবি আঁকেন — টুকরো টুকরো রেখাচিত্র। এবার বলা হ'ল সে স্কাইলার্ক যেন সবুজ পাতায় প্রচছন্ন একটি গোলাপ ফুল। চোখের দৃষ্টি তার নাগাল পায় না, তবু তার গন্ধের সমারোহ আপনাকে ঘোষণা করে। তার প্রকাশ আছে, তবুও সে প্রচহন।

এমনিধারা হাজার হাজার মনোজ্ঞ চিত্র এঁকেছেন বহু কবি যুগে যুগে। সে চিত্রণের উদ্দেশ্য হ'ল পাঠককে আপনাব রসানুভৃতির শরিক করে তোলা। রূপকল্পের মাধ্যমে কবি মন বারে বারে চেয়েছে আপনার রসের বোধকে অন্য মনে প্রতিষ্ঠিত করতে। আত্মপ্রকাশের জন্যে যে সৃক্ষ্ম পরিতৃপ্তির আনন্দ রয়েছে তাকে শিল্পী ষোল আনা ভোগ করেন এই সৃষ্টিকার্যে। গভীর অনুভৃতি যখন অগভীর ভাষাকে আশ্রয় কবে তখন সে তার আধারের অকিঞ্চনতা উপলব্ধি করে পদে পদে; তাই কবিমন রূপকল্পের আশ্রয নেয়। এই কারণে সাহিত্যের দরবারে ক্ষ্মনতন্ত্ব-১৩

রূপকল্পের সর্বজ্ঞনমান্য প্রতিষ্ঠা। কোন কোন সমালোচক আবার এই ছবি-আঁকাকেই কাব্য-কবিতার সবচেয়ে বড় উদ্দেশ্য বলে ঘোষণা করেছেন। রূপকল্প যে ভাব বা আইডিয়াকে প্রকাশ করে সে আইডিয়া পিছিয়ে পড়েছে। ছবি এগিয়ে এসে সবটুকু আসন অধিকার করেছে। ল্যাম্বোর্ণ বললেন, কাব্য 'ইমেজ্র' বা ভাষাচিত্র নিয়েই কারবার করে; ভাব সেখানে অত্যন্ত গৌণ, মুখ্য হ'ল ঐ ভাষাচিত্র। তাঁর কথা উদ্ধৃত করে দিই ঃ

"It deals with images and not with ideas."

অবশ্য আমাদের মতে ল্যাম্বোর্ণের এই কথা অতিশয়োক্তি দোষদৃষ্ট। সিফেন এবং ব্রাউন তাঁদের 'Relam of Poetry' গ্রন্থে আমাদের মতের সমর্থন আছে। ল্যাম্বোর্ণ যে একটু বাড়াবাড়ি করে ফেলেছেন সে সত্যটিব প্রতি লক্ষ্য রেখে তাঁরা লিখছেন ঃ

'It is not truer to say that it bodies forth the ideas, even the most abstract through the medium of image 9'

ওঁরা ঠিকই বলেছেন যে আইডিযা বা ভাবকে প্রকাশ করে ছবির মাধমে। সে ছবি সত্য হয়, সে ছবি সৃন্দর হয় কবির ভাবনার আলোয় আলোকিত হয়ে। কাব্য সৃষ্টি করতে হ'লে বা কবিতার সঠিক মর্মকথাটি বৃঝতে হ'লে মানুষের কল্পনাশন্তিকে সংহত ও সুসংযত করে তুলতে হয়। এ. টি. কুইলার কাউচ তাঁর বিখ্যাত গ্রন্থ The Art of Writing' এ এদেশের যুবক-যুবতীদের কবিতা লেখার উপদেশ দিয়েছেন। কবিতা লেখার ফলে মানুষের কল্পনা উদ্দীপিত হয়। কল্পনার এই উদ্দীপন ঘটে মানুষেব কপ-সৃষ্টি প্রয়াসে— সে কবিতাই হোক, উপন্যাসই হোক আর গল্পই হোক। এই ধরনের প্রচেষ্টা মানুষের আন্তব-শক্তিকে প্রক্রিয় করে দেয়, তার মনে কল্পনাশন্তির বিস্তার ঘটে অভাবনীয় রূপে। বিশেষজ্ঞদের মতে রূপকল্পের প্রয়োগ সাধনের ফলে কবির কল্পনা সুনির্দিষ্ট রূপ লাভ করে। সে তার পথ পায় যেখানে আপনাকে প্রকাশ করবার সীমাহীন অবকাশ আছে ঃ 'And in almost any exercise in composition such training can be given. Particularly valuable, it seems to me, are exercises in the expression of ideas and the description of things through imagery—the very warp and woot of poetry \*

ভাবের প্রকাশ ও রূপকল্পের ব্যবহাব—এর। যেন টানা-পোড়েনের সম্বন্ধ সম্বন্ধ যেমন করে তাঁতের টানা-পোড়েনে কাপড় বোনা হয় ঠিক তেমনি করেই কবিমনের ভাবনার প্রকাশে ও যথাযথ রূপকল্পের ব্যবহারে কাব্য সৃষ্টি হয়। এ কথা অতি সত্য যে, রূপকল্প কাব্যমাধুর্যকৈ গাঢ়তর করে। এ সত্যের প্রকাশ আমরা দেখেছি পশ্চিমে। প্রাচ্যেও এর ব্যতিক্রম ঘটে নি। রবীন্দ্রনাথ এই রূপকল্প-বীতিকে গ্রহণ করেছেন অন্য দেশের কবিদের মতই। তাঁর কাব্যে আমরা রূপকল্পের বহুল প্রয়োগ দেখতে পাই।

রবীন্দ্রকাব্যে রূপকরের মাধ্যমে ভাবকপ চিত্ররূপ গ্রহণ করেছে। তাকেচোখ দিয়ে বোঝার চেষ্টা করেছি যাকে মন দিয়ে বোঝা দুরুহ। 'যতো বাচো নিবর্তস্তে'— সেখানে রেখা আর রং, বচন আর বাচনভঙ্গি দিয়ে পূর্ণ চিত্র আঁকার প্রয়াস করেছেন কবি। আমরা এই নিবন্ধে বিচার করব রবীন্দ্রনাথের এই রূপকল্প প্রয়োগের উদ্দেশ্য ও সার্থকতা। কবিতার উৎস হ'ল কল্পনা। সে কবি-কল্পনার বহুমুখী স্রোতোপথে পলিমাটি পড়েছে দিনের পর দিন আর দেখানে কাবাকুসুমের অজ্বতা গৌডজনকৈ মুগ্ধ করেছে তার রূপে এবং গল্পে। রবীন্দ্রনাথের কল্পনার

<sup>\*</sup>The Realm of Poetry, 98 3841

স্বরূপ বিচার করতে গিয়ে এ কথা আমরা বুঝি— কবির কল্পনা যে বিচিত্র সুবিশাল প্রচ্ছদপট সৃষ্টি করেছে তা সীমা ও অসীমের সাস্ত ও অনস্তের টানা-পোডেনে গ্রন্থিত।

কবি কল্পনা অনন্তের দিকে ধেয়ে গেছে। প্রতিমূহুর্তে কবি অনুভব করেন পাওয়াকে ছাড়িয়ে না পাওয়ার দিকে অভিসারের দুর্নিবার আকর্ষণ। তাই কবিমন সদা চঞ্চল। সুদ্রের আহান কবিকে উন্মনা করে দেয়, তিনি বলেন, 'আমি সুদ্রের পিয়াসী।' তার পরশের লোভে বিমুদ্ধ কবিমন বারে বারে অপরিচিত জগতে ছুটে চলে যায়। সে জগৎ অনাস্থাদিতপূর্ব। সে 'অন্য কোথা'র মায়া কবিকে নিরন্তন আহান করে। তাই ত' কবির অন্তহীন অভিসার। সে চলার বেগ কবির চোখে সর্বত্র বিরাজমান। কবি দেখেন সারা বিশ্ব চলমান। উপনিষদের ভাবধারার উত্তর সাধক 'চরৈবেতি' মন্ত্রে দীক্ষিত কবি দেখেন যে স্থানু, স্থাবর, পর্বত ও বৈশাখের মেঘের মতই উড়ে চলে যেতে চায়। নিরুদ্দেশের পথে তারও বুঝি অভিসার। তরুক্রেণী উধাও হয়ে যায় অমর্তের প্রত্যন্ত সীমায়। সীমা চায় অসীমের ক্ষণিক স্পর্শ। তাই ত' বিশ্ব জুড়ে এই গতির সাধনা। দেহের তটে সীমায়িত মানুযের অসীমের সঙ্গভোগের তৃষ্ণা অহোরাত্র জেগে থাকে। কবির ভাষায় সে আরুতি হাজারো। তন্ত্রীর মূর্চ্ছনায় সহস্র সঙ্গীতথারায় মূর্ত হয়ে উঠেছে। কবিকঠে শুনি ঃ

আমি চঞ্চল হে,
আমি সুদূরের পিয়াসী,
দিন চলে যায়, আমি আন মনে
তারি আশা চেয়ে থাকি বাতায়নে,
ওগো প্রাণে মনে আমি থে তাহার প্রশ পাবাব প্রয়াসী।
('আমি চঞ্চল হে'— উৎসর্গ)

এই স্পর্শলাভের ব্যাকুলতা, মিলনাকাঙ্ক্ষা, কবিকে কোন এক রহস্যলোকের দিকে নিরন্তর আকর্ষণ করে। এ ডাকে হয়ত সব সময় সাড়া দেওয়া সম্ভব হয় না। কবির মর্ত্যবন্ধন তাঁর চলাব পরিপন্থী। তাই কখন কখন কবি একান্তে বসে মানুষের পথ চলা দেখেন। তাতেও তাঁর তৃপ্তি, তাতেও তাঁর আনন্দ। চলতি পথের ধারে বসে কবি অগণিত মানুষের মিছিল দেখেন। তাদের চলার ছন্দ কবিকে আনন্দ দেয়। এ হ'ল তাঁর বাসনার বিকল্প পরিতৃপ্তি। তাদের আনন্দের ভোজে তিনিও অংশভাগী হন। অন্য মানুষের জীবন পাত্রে যখন মাধুরীর প্রাচুর্য, তখন কবির জীবনেও ত' ফসল ফলবে— সে ফসলে আনন্দলোকের অমৃত স্পর্শ আছে। তাই তাদের আনন্দ দেখে কবিও মনের আনন্দে শলে ওঠেন ঃ

আমার এই পথ-চাওয়াতেই আনন্দ। খেলে যায় রৌদ্র ছায়া, বর্ষা আসে বসন্ত। কারা এই সমুখ দিয়ে, আসে যায় খবর নিয়ে— খুশি রই আপন মনে, বাতাস বহে সুমন্দ।

['পথ-চাওয়া'—গীতিমাল্য]

এ ত' গেল বিকল্প পরিতৃপ্তির কথা। অনন্তের পথে কবির নিত্য অভিসার সফল হয় নি, ধন্য হয় নি মিলনের নিবিড়ভায়। সীমাকে ছেড়ে অসীমকে ধরার ব্যর্থ প্রয়াস কবিকে দুঃখ দিয়েছে। তবু প্রথম জীবনে কবি অনন্তের হাতছানিকে উপেক্ষা করতে পারেন নি; বারে বারে ছুটে গেছেন এই অ-ধরা মরীচিকার পিছনে। এই প্রম পরিণতি-বিহীন চলার আবেগটাকে কবি

যথাযথ ব্যক্ত করেছেন তাঁর 'সিন্দুপারে' কবিতায় ঃ
বিদ্যুৎ বেগে ছুটে যায় ঘোড়া বারেক চাহিনু পিছে।
ঘরদ্বার মোর বাষ্পসমান মনে হল সব মিছে।
কাতর রোদন জাগিয়া উঠিল সকল হৃদয় ব্যেপে,

জীবনদেবতাকে কাছাকাছি পাবার, তাঁর সন্নিধিলাভের প্রথাস কবিকে অনেক দৃঃখ বরণ করিয়েছে। সে বেদনায় হয়ত নিবিড়তর আনন্দের সৃশ্ধ অভিব্যক্তি ছিল। তবু কবি সে বেদনাকে পারহার করতে চেয়েছেন। না-পাওয়ার ব্যর্থতাকে সত্য হ'তে দেন নি তাঁর জীবনে। অনস্তের আনন্দ মিথ্যা নয়। সে চিরসতা কবির সমস্ত ক্ষতিকে মিথা করে দিয়ে অম্লান গৌরবে আপনাকে ঘোষণা কবেছে। কবি ফিবে এসেছেন আবার তাঁর পরিচিত জগতে, যেখানে শিশুরা খেলা করে, যেখানে মানুষেরা আজও মানুষকে ভালবাসে। সেখানেই তাঁর বাকী জীবনের স্নাধনা চলল। তিনি সীমা অসীমের মিলন দেখতে চাইলেন এইখানে, অতি পরিচয়ের দৌরাছাে মলিন তাঁর পারিপার্শ্বিকে। বিপুল সুদ্রের প্রাণ-মাতানাে বাঁশীর সুর আর কবিকে উন্মনা করে দেয় না। আর নিরুদ্দেশ যাত্রার মোহ কবির জীবনে নেই। তাই তিনি 'সোনার তরী' কাব্যগ্রম্বে জীবনদ্বতার উদ্দেশে বলেন ঃ

কণ্ঠের কাছে সুকঠিন বলে কে তারে ধরিল চেপে।

আর কতদুরে নিয়ে যাবে মোরে হে সুন্দরী বল কোন্ পার ভিড়িবে তোমার সোনার তবী?

কবি আর দূর থেকে সৃদ্রে যাত্রা করতে অনিচ্ছুক। এখন তার ঘরে ফেরার পালা। তাঁর ঘর তাঁকে ডাক পাঠিয়েছে; সে অদৃশ্য বিপুল টানে কবিমন গৃহাভিমুখী। তাই সে জীবন দেবতাব মনের অভিপ্রায়ট্রক জানতে চায়, বুঝতে চায় তার নিগৃত উদ্দেশ্য। এ বোধ তখন তাঁর হয়েছে যে চলাই একমাত্র সত্য নয়; স্থিতিরও প্রয়োজন আছে মানুষেব জীবনে। শুধু উধাও হযে যাওয়াই সত্য নয়, চলে আসা, প্রত্যাবর্তন করা সেও সত্য। তাঁর কাছে সত্যের আর এক দিক উদঘাটিত হ'ল। তাই ত' রবীন্দ্রনাথ বারে বারে ফিরে ফিরে আসেন তাঁর অতি পরিচিত অতি আপন ছোট্ট আবাসভূমিতে। এই কারণে অনেকে বলেন রবীন্দ্রনাথ মিস্টিক নন। অতীন্দ্রিয়নাণেক অভিসারই যদি কবির জীবনে একমাত্র সত্য হ'ত তা হ'লে আমরা অসঙ্কোচে রবীন্দ্রনাথকে মিস্টিক আখ্যায ভূষিত করতে পারতাম। কিন্তু: সংশুখপথে গতিই ত' রবীন্দ্রমানসের একমাত্র সত্য ধর্ম নয়। যাওয়া-আসার টানা-পোড়েনে রবীন্দ্রজীবন ও দর্শন প্রথিত। এই ফিরে আসার জনাই রবীন্দ্রনাথ মিস্টিক হয়ে ওঠেন নি।

এ সত্য কবিগুরু বারে বারে উপলব্ধি করেছেন যে, দুরন্ত গতিই মানুষকে অনস্তের প্রতিবেশী করে না। তাকে পাওয়ার অন্য পথ আছে। তার সান্নিধা ঘরে বসেও পাওয়া যায়, শুধু সে বোধের প্রয়োজন যে বোধ মানুষকে সীমার মধ্যেই অসীমকে দেখায়। ওয়ার্ডস্বার্থ এই বোধের অধিকারী ছিলেন বলেই ফাটল ধরা প্রাচীরে ফোটা নামগোত্রহীন ফুলের কথা বলতে গিয়ে তিনি বিশ্ববিধানের কথা বলেন। সারা সৃষ্টি যে একই সূত্রে প্রথিত। একের অর্থ ঠিকমত বুঝতে হ'লে বিশ্বভূবনের সৃষ্টি রহস্যটি আয়ন্ত করতে হবে। ছোট বড় সবার মধ্যেই সেই অনস্তের স্বাক্ষর রয়েছে। তাই ত' কবি ছোট, বড়, দীন, দরিদ্র সকলের মধ্যেই চিত্তের স্থাপনা করার সাধনায় আত্মনিয়োগ করলেন। তাঁর ঘর, তাঁর পরিবেশ, তাঁর ভুবন নতুন অর্থে ব্যঞ্জনাময় হয়ে তাঁর কাছে প্রতিভাত হ'ল। শেষ বয়সে জ্ঞানবৃদ্ধ কবির কঠে তাই শুনি ঃ

এ দালোক মধুময়, মধুময় পৃথিবীর ধৃলি,
অস্তরে নিয়েছি আমি তুলি,
এই মহামন্ত্রখানি
চরিতার্থ জীবনের বাণী।
দিনে দিনে পেয়েছিনু সত্যের
যা কিছু উপহাব
মধুরসে ক্ষয় নাই তার।
তাই এই মন্ত্রবাণী মৃত্যুর শেষের প্রান্তে বাজে—
সব ক্ষতি মিখ্যা করি অনস্তের আনন্দ বিরাজে।
('মধুময় পৃথিবীর ধৃলি'—আরোগা)

এ হ'ল কবির পরিণত বয়সের সত্য-দর্শন। জীবনেব ও জগতেব সমস্ত ক্ষয়ক্ষতির মধ্যেও অমত্যের স্পর্শ আছে। মুন্ময়ী ধরণীর প্রতিটি ধূলিকণায় অক্ষয় অমত ভাণ্ডের আভাস পান কবি। যৌবনের সেই চঞ্চলতা, মধ্য বয়সের সেই পলায়নী মনোবৃত্তি আর নেই। কবি আর তাঁর পরিচিত পবিবেশকে অস্বীকাব ক'রে 'অন্য কোথা'র খোঁজে বার হন না। স্বীকাব করে নেন তিনি তাঁর অতিপরিচিত ক্ষুদ্র পরিবেশটিকে— তার মধ্যেই আবিষ্কার করেন মধুরসের অনন্ত উৎস : স্বর্গের আনন্দ নেমে আসে মর্তোর ধুলিতে। এই মহাসত্যের উপলব্ধিই কবির চরিতার্থ জীবনের মহাসম্পদ। সে সতা কবিকে পূর্ণ করেছে। অন্তরে তাঁর আনন্দের সম্পদ, মধুরসের অফুরম্ভ ঐশ্বর্য। তাই ত' কবি বিদায় নেবার আগে এই মাটির তিলক প্রেন তাঁর কপালে. দুর্যোগের আডালে সত্যের নিত্য জ্যোতিকে প্রত্যক্ষ করেন তাঁর ঘরের বাতায়ন থেকে। অনস্ত অভিসারিকার স্বগৃহে প্রত্যাবর্তন সত্য হ'য়েছে নৃতন জীবন-দর্শনের পটভূমিতে। ডঃ নীহারবঞ্জন রায় রবীন্দ্রমানসে সীমা অসীমের নিত্য লীলাটিকে সুন্দর ভাষায় ব্যক্ত করেছেন। তাঁর কথায় বলি ঃ "অসীম আকাশ আঙিনার ক্ষুদ্র আকাশের মধ্যে ধরা দেয়, ততটুকর মধ্যেই তাহার বিচিত্ররূপ ফুটিয়া ওঠে ; আবার এই খণ্ড বিছিন্ন আকাশই সুবিস্তুত আকাশের মধ্যে নিজেকে প্রসারিত করিয়া দিয়া পরিপূর্ণতা লাভ করে। বিশ্বজীবন আমার ব্যক্তি-জীবনের মধ্যে ধরা দিয়া তবে তাহার বিশেষ অভিব্যক্তি লাভ করে। সেই আমার ব্যক্তিজীবনই আবার বিশ্বজীবনের মধ্যে নিজেকে বিসর্পিত করিয়া নিজের সার্থকতা খঁজিয়া পাইতে চায়। এমনি করিয়াই, সীমায় অসীমে, খণ্ডে পূর্ণে, ব্যক্তিজীবনে, বিশ্বজীবনে একটি বিশেষ অপরূপ চিরন্তন नीना চनिয়াছে ; এই नीनार সৃষ্টির সৌন্দর্য, ইহাই আনন্দ। এই সৌন্দর্য, এই আনন্দ, ইহার পরিপূর্ণ রসটিকে রবীন্দ্রনাথ আকষ্ঠ পান করিয়াছেন, ভোগ করিয়াছেন। একটি অপূর্ব সুগভীর রহসারূপ অনুভব করিয়াছেন।" \*

এই সুগভীর রহস্যরূপের অনুভব সম্ভব হয়েছে সীমায়িতের মধ্যে অসীমের নিত্য অবস্থিতির ফলে। প্রথম যৌবনে কবি হয়ত' এই সীমা-অসীমের মিলনকে জ্ঞানের বস্তু হিসাবে

<sup>\*</sup>রবীন্দ্র সাহিত্যের ভূমিকা, পৃঃ ৮।

জ্ঞানতেন। সে মহাসত্যের উপলব্ধি তাঁর হয় নি পরিণত বয়সের মানসিক পূর্ণতা না আসা পর্যস্ত। তাই দেখি বারে বারে সম্মুখের পথে অগ্রসরণ, আবার ফিরে আসা— এ দুয়ের নিরস্তর আবর্তন। কবির এ কথা মনে হয়েছে বারে বারে যে সম্মুখের পথে অশাস্ত পদক্ষেপে এগিয়ে চলা নির্থাক। অনস্তের জন্য এই গোপন অভিসার একাস্তই অর্থাহীন। তাঁর চিরজীবনের যে তৃষ্ণা সে তৃষ্ণা বৃষ্ণি আর মিটল না। যে জীবন শাশ্বত, মুক্ত ও সীমাহীন, সে জীবনেব অধিকার কবি বৃষ্ণি পেলেন না। তাই 'মানসী' তে কবির কণ্ঠে হতাশাব কথা ধ্বনিত হয়ে ওঠে ঃ

শুধু আমাবি জীবন মরিল ঝুরিয়া

চিও জীবনের তিয়াষে।

এই দগ্ধ হাদয় এতোদিন আছে কী আশে?

কবি সেই অশেষকে আপনার মধ্যে পরিপূর্ণ করে পেতে চান। এই অশেষের উপলব্ধিই হ'ল চিরব্রুবিনের উপলব্ধি। অশেষ কবিকে ধরা দেন না। উল্কার মত দুর্বার গতিতে কবি যখন ৮ুটেছেন তাঁকে পাবার জন্য, তখন তিনি দূর থেকে সুদূর চলে গেছেন আপনার প্রজ্বলম্ভ কক্ষপথে আরও দুরে যাবার আমন্ত্রণ বেখে। কবির সমস্ত ব্যাকুলতা, তার সব আকৃতি ব্যর্থ হয়েছে। মিলন হয় নি তাঁর জীবন দেবতাব সঙ্গে। তিনি তাঁব কাছে গেছেন, তাঁর আভাস পেয়েছেন, তবু সন্ধান ত' পেলেন না। এই আভাস পাওয়ারও আনন্দ আছে। কবি এই আনন্দটুকুকে সম্বল করেই ফিবে আসেন। ফিরতি পথে তাঁর কণ্ঠে গান শুনি, সে গানে ঐ আভাস পাওয়ার আনন্দের প্রকাশ। সে আনন্দ বর্ণে বর্ণে রেখায় রেখায় অপরূপ রূপ মাধুর্যের সৃষ্টি করেছে। তাঁব গান তাঁর কবিতা চিত্রধর্মী হযেছে। রূপকল্পেব অসঙ্কোচ ও স্বচ্ছন্দ প্রয়োগে कवि विरम्ही आनत्मत वार्णाक क्रम्यय करत जुलाइन आमारमत क्रमा। क्रमकन्न रेस्प्यन्त বর্ণবিন্যাসে অনস্ত ব্যপমাধুরী বিস্তার করেছে। তবে এখানে এ কথা মনে রাখতে হবে যে, এই ফিরতি পথের গানে পূর্ণেব পরশের প্রসাদ গুণটুকু ততদিন ছিল না যতদিন না কবি সীমার মধ্যেই অসীমকে প্রতাক্ষ করে তাঁর এই অনস্তের জন্য নিরন্তর অভিসাবকে পরিহার करतिष्ठित्न्न। एर पिन जिनि स्थापनित मध्य स्थापनित्वते सन्नान । एरानन्, पुरमात मध्य দৃশ্যাতীতকে দেখলেন দৃ'টি নয়ন ভ'রে সেদিন তাঁব জীবন কানায় কানায় পূর্ণ হয়ে উঠল। তিনি বুঝলেন যে, তাঁর দেবতা তাঁর মাটির ঘরে নেমে আসবেন অমরার ঐশ্বর্য ত্যাগ ক'রে। তাই তাঁর কঠে শুনি গভীর প্রত্যয় ভরা পরম আশ্বাদের কথা ঃ

সকাল সাঁঝে সুর যে বাজে ভুবনজোড়া তোমার নাটে আলোর জোয়ার বেয়ে তোমার তরী আসে আমার ঘাটে। শুনব কী আর বুঝব কী বা, এই ত দেখি রাত্রি দিবা ঘরেই তোমার আনাগোনা, পথে কী আব তোমায় খুঁজি।\*

এই সভ্যটির উপলব্ধির সঙ্গে সঙ্গে কবিমনের পথে পথে চংক্রমণ স্তিমিত হয়ে আসে। কবি ঘরে ফেরেন। এবারে তাঁর প্রভ্যাধর্তনের পালা। যেদিন থেকে তাঁর ফিরতি পথে চলা সুরু হ'ল, সেদিন থেকে তাঁর উপভোগের সুরু। ফেরার পথে এখানে-ওখানে মহীকচ্ছের শ্যামচ্ছায়ায় দু'দণ্ড বিশ্রামের অবসর আছে। তখন কবি দু'চোখ ভরে পরিবেশের শোভাটুকু দেখে নেন। এবাব তিনি পত্রে, পুষ্পে, শ্যামশস্পে সমৃদ্ধ অনস্ত যৌবনা ধরণীকে দেখে নেবার

<sup>\*&#</sup>x27;নিঃসংশয়'— গীতিমাল্য

অবকাশ পেলেন— সে সৌন্দর্য আকষ্ঠ পান করলেন। অনন্তের পথে নিরপ্তর ধাবমানতার নিরর্থক অবসাদ কেটে গেল। তাঁর আনন্দ গান হয়ে, সূর হয়ে ফুটে উঠল। কথায় কথায় বর্ণাঢ্য আলিম্পন আঁকলেন কবি। বাণী চিত্র অপূর্ব সূন্দর হয়ে উঠেছে কবির অহেতৃক আনন্দের পরশ পেয়ে। খণ্ডচিত্র ও পূর্ণাঙ্গ চিত্রের সহায়তায় কবি গভীরত্তকে, দূরহ ভাবকে, অস্তহীন আনন্দকে আমাদের মনের ঘাটে ঘাটে পৌছে দিয়েছেন। তাঁর আনন্দের প্রসাদ আমরা পেয়েছি। মানুষের মনের ঘটে ঘটে সে প্রসাদ অক্ষয় হয়ে আছে। রবীন্দ্রনাথ অনলস প্রয়াসে ছবির পর ছবি এঁকেছেন এই ফিরতি পথ চলায়। অনস্তেব পথে রবীন্দ্রমানসের অভিসার বার্থ না হলে, তিনি আবার সীমার মাঝে ফিরতেন না। তাঁর অভিসার চিরদিনই সেই অশেষের পলায়ন পথের দিকে চলত। আমরাও রবীন্দ্রকাব্যের অন্যতম সৌন্দর্যের আকর রূপকছের অনুপম সৌন্দর্যরস থেকে বঞ্চিত হতাম। কেন না কবি যখন অনস্তের পথে যাত্রী তখন তাঁর আনন্দ উপলব্ধি বা আনন্দ পবিবেশনের অবসর কোথায়? জীবন দেবতার ছলনাময় আহ্বানে কবি যখন ছুটছেন তখন তাঁর বিল্রান্ত মনের চিত্র আমরা পাই 'চিত্রা' কাব্যগ্রন্থ ঃ

মাঝে মাঝে যেন চেনা চেনা মতো
মনে হয় থেকে থেকে।
নিমেষ ফেলিতে দেখিতে না পাই
কোথা পথ যায় বেঁকে।
মনে হ'ল মেঘ, মনে হ'ল পাখি,
মনে হ'ল কিশলয়
ভালো করে যেই দেখিকারে যাই
মনে হ'ল কিছু নয়।

এই হ'ল চলতি পথের বাস্তব চিত্র। সেখানে সবই অনির্দিষ্ট, রূপহীন, রসহীন। এই আবছা, অসম্পূর্ণ জগৎ ত' কাব্যের বিষয়বস্তু হ'তে পারে না। এই রূপহীন জগতের প্রকাশ যদি কাব্যে ঘটে তবে সে কাব্য প্রকৃত কাব্যপদবাচ্য হ'তে পারে না। এই বলচ্ছিলাম যে রবীন্দ্রনাথের সমস্ত কাব্য হ'ল ফিরতি পথের গান। সে গানে ফুটে উঠেছে অনস্তকে আভাসে একটু দেখে নেওয়ার অপরিসীম আনন্দ। এর থেকেও বড় আনন্দ, মহন্তর আনন্দ অবশ্য কবি তখনই লাভ করেছেন যখন তিনি সীমার মধ্যে দেখেছেন সেই বিশ্বদেবতার আসন পাতা রয়েছে। সে কথা এখন থাক্। ফিরতি পথে কবি যে গান গাইলেন মনের আনন্দে সে গানে আনন্দলোকের জাদু, নিত্যকালের মায়া। যে গান রূপ সমৃদ্ধ, রসময় ও অপূর্ব ব্যঞ্জনামন্তিত, সে গানে রূপকল্পের প্রতিষ্ঠা ও পরিণতি। রূপকল্পের সৃষ্টিতে কবির নিজ্বের ভাগে সমৃদ্ধ হ'ল, মাধুর্যমন্তিত হ'ল আর অপরের উপভোগের ক্ষেত্রও বিস্তৃত হ'ল। এই হ'ল রবীন্দ্রকাব্যে রূপকল্পের জন্মকথা। বৈরাগ্য-সাধন মন্ত্র খাঁর জীবন মন্ত্র ছিল না সেই রবীন্দ্রনাথ ভোগের ক্ষেত্রকে রসময় করার জন্য রূপকল্পের প্রতিষ্ঠা করলেন তাঁর কাব্যে ও গানে।

কবি যে আনন্দরস আকষ্ঠ পান করেছেন তার স্বাদ তিনি অপরকেও দিতে চেয়েছেন পরিপূর্ণ রূপে। কিন্তু কবি-মানসের অশরীরী সে আনন্দের যথাযথ প্রকাশের ভাষা নেই, কবির সে অনুভূতি কবির কাছেই সত্য। ভাষায় তার রূপায়ণ করতে হয়। এমন করেই রূপকদ্পের সৃষ্টি হয়েছে রবীন্দ্রনাথের কাব্যে ও গানে। আমরা এখন এই রূপকদ্পের চরিছ্র বিচার করব।

কবিগুরুর কল্পনায় নানা ভাবনা রূপ পরিগ্রহ করেছে— তার বেশবাস, তার বর্ণবিন্যাস অপুর্ব। নির্বিশেষ বা আবেষ্ট্রাক্টকে বিশিষ্টরূপে প্রকাশ করা হ'ল কবিমানসের রীতি। রবীন্দ্রনাথ এই রীতির ব্যতিক্রম নন। কলমের আঁচড় কেটে কেটে ছবি তিনি অনেক এঁকেছেন— তাদের কোনটি লিরিকধর্মী, আবার কোনটি বা হয়েছে এপিকের সমগোত্রীয়। কোথাও-বা ব্যপ্তনা পাঠককে এক নতুন কল্পলোকের প্রাণকেন্দ্রে নিয়ে গিয়ে উপস্থিত করেছে। কোথাও অল কথায় ছোট প্রচ্ছদপটে ছোট কথাচিত্র ফুটেছে আবার কোথাও বা অনেক কথায় একটি পূর্ণাঙ্গ চিত্রের সৃষ্টি করেছেন কবি। ছোট ছোট আঁচড়ে, অল্প কথায় যে খণ্ডচিত্র রবীন্দ্রনাথ এঁকেছেন তার রূপমাধুর্য কম নয়। উদাহরণ দিই। রূপহীন মৃত্যুকে রূপময় করেছেন, সহজ করেছেন, দুর্জ্ঞেয় মৃত্যু রহস্যকে আমাদের বোধের কাছে স্বচ্ছ করে তুলেছেন রবীন্দ্রনাথ তাঁর বর্ণাঢ্য রূপকল্পের সহায়তায়। যে রূপে মৃত্যুকে দোখ রবীন্দ্রনাথের কাব্যে, সে রূপ ত' ভীষণ নয়। মৃত্যুর সে মোহনরূপ দেখে আমরা মুগ্ধ হই। মনে হয় মৃত্যু আমাদের অতি প্রিয় ; সে প্রাণের ন্মতি আপনার জন--- আত্মার আত্মীয়। ঋষিকবির দৃষ্টিতে যে রূপটি ধরা পড়েছে, সে রূপ তো আমাদের চোখে ধরা পড়ে না। কবির চোখে যা সত্য হয়েছে সে রূপ ত' আমাদের চোখে সত্য হতে পারে না। কারণ আমাদের চোখ ত' তৈরি নয়। ঋষির ধ্যাননেত্রে যে রূপ ধরা পড়ে সে রূপ ভাষায় বর্ণনা করা যায না। সে নিবিড়তম উপলব্ধির ভাষা নেই। তাই কবি রূপকেব আশ্রয় নেন। কবি ছবি আঁকেন— সে হ'ল কথা দিয়ে আঁকা ছবি। তিনি মৃত্যুকে বররূপে কল্পনা করেন : পথশ্রাস্ত মানুষের প্রাণ যেন নববধু। বর আসছে তার নববধুকে বরণ করে নেবার জন্য। প্রাণ শিহরিত, কম্পমান।" নববধুর সঙ্গে মিলনের প্রত্যাশা তাঁর দেহে মনে। রবীন্দ্রনাথ তাঁব কুশলী লেখনীর টানে মধুব বসঘন কথাচিত্রের সৃষ্টি করলেন ঃ

ওগো মৃত্যু লই লগ্নে নির্জন শয়ন প্রান্তে এসো বববেশে, আমার পরাণবধু ক্লান্ত হস্ত প্রসারিয়া বহু ভালোবেসে ধবিবে তোমাব বাহু, তখন তাহারে তুমি মন্ত্র পড়ি নিয়ো, রক্তিম অধর তার নিবিড় চুম্বন দানে পাণ্ডু করি দিয়ো।

কবি মনন-সাধনের দুর্লভ মুহুর্তে যে সত্যাঁটি উপলব্ধি করেছিলেন তাকে তিনি সর্বজনবোধ্য ভাষায় পরিবেশন করলেন। যে ছবি তিনি আঁকলেন তার আবেদন সর্বকালের সর্বদেশের মানুষের কাছে সত্য। অতি দুরূহ তত্ত্বকে তিনি ঘরোয়া কথায় পরিবেশন করলেন। সকলের মনের কাছে কবির অনুভূতি সতা হয়ে উঠল বর্ণনার প্রসাদ গুণে। এই ধরনের রূপকরের উদাহবণ রবীন্দ্রকাব্যের সর্বত্র বয়েছে। মৃত্যু সম্বন্ধেই রবীন্দ্রনাথের আর একখানি অনবদ্য কথাচিত্রের কথা বলি। মৃত্যুকে কবি জীবনের জন্মদাত্রী মাতা হিসাবে দেখেছেন। সে আর এক মহনীয় রূপ; কবি-মনের সে আর এক নিবিড় উপলব্ধির কথা। জীবন ও মৃত্যু যেন দিন আর রাত্রি; তারা অবিচিন্ধে ধারায় এক অপবের অনুগমন করে। মৃত্যুর কোলেই জীবন আবার নতুন করে জন্ম নেয় পুরাতনের জীর্ণ জরাকে ঝরিয়ে দিয়ে। মৃত্যু হ'ল জীবনের উৎস— নবীন প্রাণধারার গঙ্গোত্রী। এ সত্য কবি-দৃষ্টিতে ধরা পড়েছে। কবি তাকে পরিবেশন করলেন আমাদের কাছে একটি সুন্দর ছবি একৈ ঃ

দিনান্তের মুখ চুম্বি রাত্রি ধীরে কয়
আমি মৃত্যু তোর মাতা নাহি মোরে ভয়।
নব নব জন্মদানে পুরাতন দিন,
আমি তোরে করে দিই প্রতাহ নবীন।

এ ত গেল জীবন মৃত্যুর রহস্যের কথা, লোকায়ত ও লোকাতীতের সম্বন্ধের কথা। আর একটি সম্বন্ধের কথা বলি। প্রেমের পটভূমিতে নরনারীর মধুর সম্পর্ক যুগে যুগে কবি ও সাহিত্যিকদের রসসৃজনে প্রেরণা যুগিয়েছে। রবীন্দ্রকাব্যে প্রেমের বহু বিচিত্ররূপ ফুটে উঠেছে নানা চিত্রের মাধ্যমে। নারীর চিরন্ধন লীলা-বৈচিত্র্য মানুবের জীবনের প্রেম-আখ্যানকে নিত্য নতুন রূপ এবং রঙে সুন্দর করেছে। পুক্ষ পাছে সহজ্ব নারীর প্রেম-লীলার ছলটুকু ধবে ফেলে তাই ত তার প্রেমলীলায় অন্তহীন ছলাকলা। পুক্ষ পাছে সহজে নারীকে বোঝে তাই ত কত না ছলে নারী তার সহজ্ব রূপটিকে প্রচ্ছন্ন করে রেখেছে; এ ছলাকলাপূর্ণ প্রেমলীলার পরিণতি আত্মনিবেদনে। নারীর সেই চরম আত্মনিবেদনের ধারা অনুপম, রূপকের সাহায্যে কবি নিবেদন করেছেন রিসকজনের কাছে তাঁর 'মহয়া' কবিগ্রন্থে। আমি 'অপরাক্তিত' কবিতাটির কথা বলছি ঃ

বিমুখ মেঘ ফিরিয়া যায় বৈশাখের দিনে
অরণ্যেরে যেন সে নাহি চিনে;
ধরে না কুঁড়ি কানন জুড়ি, ফোটে না বটে ফুল।
মাটির তলে তৃষিত তকমূল;
ঝরিয়া পড়ে পাতা,

বনস্পতি তবুও তুলি মাথা
নিঠুর তপে মন্ত্র জপে নীরব অনিমেষে
দহনজয়ী সন্ন্যাসীর বেশে।
দিনের পরে যায় রে দিন রুতের পর রাতি—
শ্রবণ রহে পাতি
কঠিনতর যবে সে পণ দারুণ উপবাসে
এমন কালে হঠাৎ করে আসে
উদাব অকৃপণ

আষাঢ় মাসে সজল শুভক্ষণ ;
পূর্বাগিরি আড়াল হ'তে বাড়ায় তার প্রাণি ,
করিয়ো ক্ষমা, করিযো ক্ষমা, গুমরি উঠে বাণী ;
নামিয়া পড়ে নিবিড় মেঘরাশি ;
অশ্রুবারি বন্যা নামে, ধরণী যায় ভাসি।
ফিরালে মোরে মুখ,
এ শুধু মোর ভাগ্য করে ক্ষণিক কৌতুক।

নারীর প্রেমলীলার বৈচিত্রাটুকু তার আদ্মনিবেদনের রীতিটুকু অতি সুন্দর করে কবি আমাদের কাছে তুলে ধরেছেন মেঘ ও বনস্পতির রসঘন একটি চিত্র সৃষ্টি ক'রে। সহজ্ঞ কথা সোজা করে বললে বক্রোন্ডির রসটুকু আর আমরা পাই না। তাই প্রাচীন আলংকারিকেরা কেউ কেউ বক্রোন্ডিকে কাব্য প্রাণ আখ্যা দিয়েছেন। নারীর আদ্মনিবেদনের সামান্য ঘটনাটুকুকে কি বলিষ্ঠ রেখায়, কি বর্ণাঢ্য ব্যঞ্জনায় কবি অনন্য করে তুলেছেন। এটুকু হ'ল কবি কৃতি। নিপুণ শব্দচয়নের দ্বারা কবি কথা সাজিয়ে সাজিয়ে ছবি একৈছেন— কথার ইক্রজাল সৃষ্টি করেছেন।

অনুপম রূপকল্পের যোজনায রবীন্দ্রনাথ অসাধারণ। এবাব শেষের দিকের রবীন্দ্রকাব্য থেকে একটি উদাহরণ দিই। রবীন্দ্রনাথের একেবারে শেষজীবনের কার্যে রং হয়ত ফিকে হয়ে এসেছে; কি কথার অভিনব ব্যবহারে ব্যঞ্জনা গভীরতর হয়েছে। তাঁর কবিতা তাঁর ছবির মতই রংচঙে সাজ্রপোশাক বদল করে আসরে নেমেছে অতি সহজ আটপৌরে পোশাকে। তাতে তার সৌন্দর্য ক্ষুণ্ণ হয় নি। বরং সে স্বাভাবিক সৌন্দর্যের দ্যুতি শতগুণ বর্ধিত হয়েছে। শেষ জীবনের কাব্যে বর্ণনার তেমন বাহাদৃবি নেই। শেষজীবনের ছবিতে রঙের কারিগরির একান্ত অভাব। তাই ত তারা এত সুন্দর হতে পেরেছে, তাই তা তারা বরণীয় হয়েছে বিশ্বের রসিকজনের সভায়। অনেক কথা সান্ধিয়ে ছন্দের রং দিয়ে আর তিনি কথা চিত্র আঁকেন নি। এখানে-ওখানে সামান্য কয়টি আঁচড় টেনে যেমন করে ছবিকে ফুটিয়েছেন ঠিক তেমনি করেই সামান্য কয়েকটি কথার ব্যবহার করে তিনি অপুর্ব সুন্দর ছবি তুলে ধরেছেন আমাদের মনের সামান। এখানে অনেক কথার ভিড় নেই। অল্প কথায় তিনি যে জগতেব প্রবেশ পথে আমাদের নিয়ে গেলেন সেখানে আমাদের কল্পনা মৃক্তি পেল সৃষ্টির আনন্দকে পুরোপুরি আস্বাদন করার জন্য। তাই সেটাই হ'ল শিল্পীর সার্থকতর সৃষ্টি। আমরা 'হঠাৎ দেখা' কবিতাটির কথা বলছি। এককালে যাদের মধ্যে ভালবাসা ছিল এমন দু'টি নরনারীর হঠাৎ দেখা হয়েছে রেলের কামরায। ভাবপ্রবণ পুরুষের স্মৃতি রোমন্থন দ্রুতগামী। তাই সে হঠাৎ নিবিড় কর্ষ্টে মেয়েটিকে প্রশ্ন করে যে তাদের প্রেম কি একেবারেই মরে গেছে? মেয়েটি এই আকস্মিক প্রশ্নে একটু থেমে জ্বাব দেয়, 'রাতের সব তারাই আছে দিনের আলোর গভীরে।' এক অতীন্দ্রীয় সত্যের প্রকাশ ঘটলো রূপকের সাহায়ে। প্রেম মৃত্যুঞ্জ্যী। যেমন করে দিনের আলোর অন্তরালে রাতের সব তারাই লুকিয়ে থাকে ঠিক তেমনি করেই বর্তমানের প্রত্যক্ষতার অন্তবালে অপ্রতাক্ষ অতীতের প্রেম শুধু আত্মগোপন করেছে। এমনিতর রূপকল্পের ব্যবহাবে কবির আশ্চর্য নৈপুণ্য প্রকাশ প্রেছে তাঁর অসংখ্য কবিতায় এবং গানে। আমরা হৃদয় যমুনা, সমুদ্রের গতি, মানস সুন্দরী, আলোকধনু, বিজ্বয়িনী প্রমুখ কয়েকটি কবিতার কথা বিশেষ করে উল্লেখ করছি। এই রূপকের বাবহাবে বাস্তবিকই রবীন্দ্রনাথের জুডি নেই, রূপকল্পের বাবহারে কবিগুরু অনন্য সাধারণ।

আগে আমরা বলেছি যে রবীন্দ্রনাথের রূপকল্প কোথণও বা গীতিকাব্য ধর্মী আবার কোথাও বা রূপকল্পে মহাকাব্যের মহৎ ধর্মের ব্যঞ্জনা আছে। এ পর্যস্ত রবীন্দ্রনাথের কাব্য সাহিত্য থেকে আমরা যে কর্যটি উদ্ধৃতি আহরণ করেছি তা মূলতঃ লিরিকধর্মী। এবার আমরা এপিকধর্মী রূপকল্পের একটি উদাহরণ দিছি। এ কথা মনে রাখতে হবে যে, আমরা তাকেই মহাকাব্যধর্মী বলছি যে রূপকল্পের আধার পূর্ণতর ব্যাপকতর হয়েছে। এখানে কবি শুধুমাত্র কয়েকটি কথার সাহায্যে একখানি খণ্ডচিত্র রচনা করে গাণ্ডীরতর অর্থটুকু ব্যঞ্জিত করেন নি। এই ধরনের রূপকল্পে মূল বিষয়বস্তুকে পরিস্ফুট করার জন্য কবি আনুষঙ্গিক বিষয়গুলিরও অবতারণা করেন। এপিক ধর্মী রূপকল্পে তাই বড় ক্যানভাসের দরকার। সেখানে অনেক কথা, অনেক ছবি ভিড় করে। মহাকাব্যের আখ্যান বস্তু যেমন সুবৃহৎ পটভূমিকাকে আশ্রয় করে ঠিক তেমনি ধারা এপিক ধর্মী রূপকল্পে অনেক কথায়, নানান রঙে একটি পূর্ণাঙ্গ কথাচিত্র আন্তান প্রয়াস আছে। শুধুমাত্র ইঙ্গিতে-আভাসে মূল ভাবটিকে রূপায়িত করার কথা কবি ভাবেন না। কবি তার গভীব অনুভবকে পরিপূর্ণ রূপে ফুটিয়ে তোলার জন্য কথার পর কথা সাজিয়ে ছবির

পরে ছবি এঁকে চলেন। সবটা মিলিয়ে যে আবেদন রসিকজনের কাছে গিয়ে পৌছায় তা অপূর্ব মাধুর্যরসে পরিপূর্ণ। 'হৃদয় যমুনা' কবিতায় রবীন্দ্রনাথ এই ধ্বনের এপিকধর্মী রূপকল্পের ব্যবহার করেছেন। মানুষের হৃদয়েকে কবি যমুনার সঙ্গে তুলনা করেছেন। হৃদয়-যমুনার দূই তারৈ, তার নীল জলের সে কি বাস্তবানুগ বর্ণনা। নদীতীরের সবটুকু সৌন্দর্য কবি মন আহরণ করেছে নিখুঁত ভাবে, তার পরে সে সৌন্দর্যকৈ হৃদয়-যমুনার দূই তীরে প্রতিষ্ঠিত করেছে। বর্ষার যমুনা প্রাণবেগে উচ্ছুল। তার দূই তীরে মেঘ নেমেছে নদীর জল বর্ষণের প্রত্যাশায় অধীয়। শ্যামদূর্বা দলে উভয় তীর সমাচ্ছয়, বনস্থলী পুষ্পগান্ধে আমোদিত। সে শোভায় মানুষ মুগ্ধ হয ; নারী কলস ভাসিয়ে দেয় জল নিয়ে ঘরে ফেরার কথা ভূলে গিয়ে। তার মনে মনে স্মৃতি রোমন্থন চলে, বঞ্জুলবনের মায়া তাকে মোহগুস্ত করে। যদি সে নারী স্থানাথিনী হয় তবে তারও রসঘন চিত্র আছে এই কবিতাটিতে। যমুনার জলে মানুষ ত শুধু গাগরি ভরে নিতেই যায় না ; স্থানাথিনীদের ভীডও ত সেখানে হয়।

তাই কবি তাঁর মানসীকে উদ্দেশ্য করে বলেছেন যে তাঁর হৃদয-যমুনাতে তাঁর মানসী অবগাহন-স্নানও সেরে নিতে পারেন। সে সুনীল জলের সোহাগ বড়ই মধুর। তার ভাষাহীন স্পর্শে অকথিত অনেক কথাই বলা হয়। কবির মানসী তাঁর হৃদয়ের মর্মবাণীটুকু গ্রহণ করতে সক্ষম হবেন। স্বশেষে হৃদয়-যমুনার নীল জলে আত্মবিলুপ্তি ঘটাবার জন্য কবি তার মানসীকে আহ্বান করেছেন। পরিপূর্ণ মিলন হয় এই আত্মবিলুপ্তির মধ্য দিয়ে। আত্মনিবেদনের ধারা সার্থক হয় দয়িতার পবিপূর্ণ আত্মদানে। কবির হৃদয়-যমুনার অতলান্ত গভীরতা ; পরিপূর্ণ নৈঃশব্দ সেখানে। কবি তাঁর মানসীকে জীবনের সমস্ত জালজঞ্জাল তীরে ফেলে রেখে সেই নিস্তব্ধ অতলে অবগাহনের জন্য আহান জানাচ্ছেন। সেখানে সকল কর্মের অবচ্ছেদ, সমস্ত ভাবনার শান্তি। সেই মহাশান্তিকে কবি মৃত্যু আখ্যা দিয়েছেন। এই পূর্ণাঙ্গ-চিত্রটির সঙ্গে পূর্ব-উদ্ধৃত খণ্ডচিত্রগুলির একটা বর্ণগত প্রভেদ রয়েছে। শেলীর স্কাইলার্ক কবিতাটির কথা আবার বলি। কয়েকটি লিরিকধর্মী রূপকল্পের সমাবেশ হয়েছে সেখানে। তাকে আমরা এপিকধর্মী বলব না কারণ সব কয়টি চিত্রই খণ্ডচিত্র—- টুকরো টুকরো করে পৃথক পটভূমিতে আঁকা হয়েছে। আর রবীন্দ্রনাথ একখানি সুপরিসর ক্যানভাসে সূবহৎ চিত্রের অবতারণা করেছেন তাঁর 'হাদয় যমুনা' কবিতায়। শেলীর চিত্রগুলি স্বয়ং-প্রধান, পৃথক এবং অসংলগ্ন। তারা পৃথক ভাবে একই ভাবকে দ্যোতিত করেছে। আর 'হৃদয়-যমুনা' কবিতায় অনেকগুলি ভাব একসঙ্গে দ্যোতিত হয়েছে একটি মূল ভাবের উদ্দীপনের জন্য এবং এই সমস্ত ভাবচিত্র একটি বৃহৎ পটভূমিকায় বিধত : একেই আমরা এপিকধর্মী রূপকল্প বলছি। এই ধরনের এপিকধর্মী রূপকল্প সকল সাহিত্যেই আছে। রবীন্দ্রকাব্যে উভয়বিধ রূপকল্পের প্রাচুর্য বিস্ময়কর। এই ভাবগম্ভীর খণ্ডচিত্র ও পর্ণ চিত্রগুলি রবীন্দ্রকাব্যকে প্রভাতসর্যের অপর্ব রূপচ্চটায় সুষমামণ্ডিত করেছে।

#### অবনীক্রনাথের শিল্পদর্শন

মনস্বী নন্দনতত্ত্ববিদ অবনীন্দ্রনাথের নন্দনতত্ত্বে সিংক্রিটিজ্রমের লক্ষণ হয়তো খঁজে পাবেন : সেই সন্ধান এবং আবিষ্কার অনুসন্ধিৎস পাঠককে প্রাচ্য ও পাশ্চাত্যের আধনিক ও প্রাচীন নন্দনতত্ত্বের বিভিন্ন শাখায় বিচরণে সোৎসুক করে তুলবে। বৃদ্ধঘোষ, আনন্দবর্ধন, আরিস্ততল, ক্রোচে প্রমুখ অনন্য-সাধারণ আলংকারিক ও সোন্দর্যদর্শনবেক্তারা নন্দনতত্ত্বের আলোচনা ক্ষেত্রে অবনীন্দ্রনাথের সমানধর্মা। ভারতীয় শিল্প সাধনার ঐতিহাকে বিশ্বসাধনার সঙ্গে তিনি যুক্ত করেছিলেন ; তাঁর শিল্পচেতনায পূর্ব, পশ্চিম, বিগত ও অনাগতকাল বিধৃত হয়ে আছে। এই কালসীমাকে, এই ঐতিহ্যবাহকতাকে অনায়াসে অতিক্রম করলেন অবনীন্দ্রনাথ তাঁর কালজয়ী সঙ্কিতে, মননে ও চিস্তনে। শিল্প সঙ্কিতে তাঁর সাধনা ছিল স্বরাজ্ঞা সাধনা। তাঁর শিল্পচিন্তায় শিল্পদর্শনে, তাঁর মননের এই লক্ষণটুকু হ'ল প্রবশ্যতার সম্পূর্ণ অস্বীকার। এই বশাতাটক তা যে কোন রূপেই আসক না কেন, যে বলিষ্ঠ শিল্পতন্তের প্রণয়ন পরিপস্থী এটি তিনি মনে প্রাণে গ্রহণ করেছিলেন। তাই তো 'উমার তপস্যা' শীর্ষক যে বিখ্যাত চিত্রটি আচার্য নন্দলাল একৈ ছিলেন সে সম্বন্ধে শিল্পীগুরু অবনীন্দ্রনাথ শিষ্য নন্দলালকে যে নির্দেশ দিয়েছিলেন অনবধানবশতঃ তা প্রত্যাহার করে নিতে তিনি বিন্দমাত্র সঙ্কোচ বোধ কবেন নি। শিল্পীর সত্য শিল্পীর একান্ত আপন ধন। শিল্পী তাঁকে সষ্টি করেন, অবনীন্দ্রনাথ বললেন, আন্তব প্রেরণায়। সেই শিল্পসৃষ্টির বিচার করেন কলারসিকেরা : অন্ধের হস্তিদর্শন ঘটে। নানান জনে নানান কথা বলেন। তাই ভগিনী নিবেদিতার মতো শুদ্ধচিত্ত উৎসর্গীকতপ্রাণা কলারসিক যখন অবনীন্দ্রনাথের বিশ্বজনীনতাকে প্রতাক্ষ করেছিলেন তখন দেখি ভারতীয কলা সাধনার অন্যতম পথিকৎ আচার্য কমারস্বামী অবনীন্দ্রনাথের চিত্রকলায় শুধমাত্র তাঁর 'ভারতীয়ত্বটুকুকে' প্রোজ্জ্বল মূর্তিতে প্রতাক্ষ করলেন। তিনি অবশ্য শিল্পীর শিল্পসাধনায় ইউরোপীয় ও জাপানী বীতিটকও প্রত্যক্ষ করেছিলেন। এ প্রসঙ্গে এ কথা স্মবণ করা দরকাব যে অবনীন্দ্রনাথ সম্বন্ধে যে 'ভারতীয়ত্বের' গুণ আরোপিত হয়েছে তা তিনি উত্তরাধিকার সূত্রে লাভ করেন নি : তা তিনি অর্জন করেছিলেন অনেক আযাসে বহু সাধনাব ফলশ্রুতি হিসেবে। অবনীন্দ্রনাথ বললেন, সূর্যের কণা দিয়ে গড়া কোনার্ক মন্দির, প্রেমের স্থপন দিয়ে ধরা তাজ, এ গুলোতে কী ভারতীয় বলেই আমাদের জন্মগত অধিকার? ভারতবাসী বলেই কী এগুলো আমাদের হল? তিনি জোরের সঙ্গে বললেন, না, তা হতেই পারে না। এই সব শিল্পের নির্মিতি, এদের আমরা ভারতীয় হিসেবে নিজের বলবার অধিকার অর্জন করব শুধু সেই দিন, যেদিন শিল্পকে আমরা লাভ করব, তার পূর্বে নয়। শিল্প সেদিন আমাদের হবে, যেদিন জগৎ বলবে এই সবই তো আমাদের।— আমাদের শিল্পও তোমাদের। আমাদের দেশে শিল্পশাস্ত্রীরা শিল্পকে 'অননাপ্রতন্ত্রা' আখ্যা দিয়েছেন। শিল্পের সাধনায় যিনি আছা-নিমগু, কি দেশের কি বিদেশের প্রাচীন এবং নবীন সব শিল্পের ভোগ তারই ভাগো ঘটে। দেশ দেশ, করে সোচচার হ'যে যে জাতীয়তার ঘোষণা আমরা কবছি, অবনীন্দ্রনাথ তার বিরোধিতা করেছেন শিঞ্চের ক্ষেত্রে। রহস্য ক'রে তিনি বললেন যে, আমাদের দেশ ব'লে ডাক দিলে দেশটা হযতো বা

(১) শিল্পে অধিকার ঃ বাগেশ্ববী শিল্প প্রবন্ধাবলী দ্রষ্টব্য।

আমার হ'তেও পারে, কিন্তু দেশের শিল্পের উপরে আমার দাবী যে গ্রাহ্য হবে না, সেটা ঠিক। তা যদি হ'ত তবে কালাপাহাড থাকলে সেও আজ আমাদের সঙ্গে ভারতশিল্পের চড়া থেকে প্রত্যেক পাথরটির উপরে সমান দাবী দিতে পারতো : কেন না কালাপাহাড ছিল ভারতবাসী। শিল্পগুরু সেই অধিকার অর্জন করেছেন জীবনব্যাপী সাধনা দিয়ে। প্রাচীন কবিরা কাব্যকথা, শিল্পকথা, গীতিকথাকে 'রসরুচিরা' আখ্যা দিয়েছিলেন : শিল্পীগুরু এই ব্যাখ্যা গ্রহণ করেছিলেন ; শিল্প হ্রাদৈকময়ী, শিল্প অনন্যপরতন্ত্রা। রসিক কবি এদেরই শিল্পে বরণ করেন। তা সে ভারতীয়ই হোক বা অন্য দেশীয়ই হোক, তাতে কিছু এসে যায় না। তাই ত' শিল্প আলোচনার ক্ষেত্রে ভৌগোলিক সীমাটা একেবারেই প্রাসন্ধিক নয়। গ্রীমৎ ওকাকরা যে অধিকাংশ ভারতীয়ের থেকে অধিক ভারতীয় ছিলেন, শিল্পের শ্রীক্ষেত্রে সে কথা শিল্পগুরু আমাদের বলেছেন, শুনিয়েছেন এই ভারতীয় "শিদ্ধের যথার্থ অনরাগী বিদেশীটির ইতিহাস"। শিরের জগতে তাঁর সব শিরেই অধিকার ছিল— ভারতীয়, জাপানী, ইউরোপীয়— কেন না তিনি শিল্পে অধিকারটক অর্জন করেছিলেন। ওকাকরার মত অবনীন্দ্রনাথও শিল্পপথের পৃথিক ছিলেন বলেই তাঁরও সব শিক্সেই অধিকার ছিল। তাঁকে ভারতীয় রূপে চিহ্নিত করলে তাঁকে বোধহয় সম্মানের গুরুভারটক দিতে চেয়ে আমরা তাঁর সম্মান লাঘবই করে বসব। শিল্পের অধিকার' প্রবন্ধে তিনি বললেন, জাপানের শিল্প আয়োজন, আমাদের শিল্প আয়োজন, ইউরোপের শিল্প আয়োজন— সবগুলো দিয়ে থিচুড়ি রাঁধলে রস সৃষ্টি হ'তে পারে কিন্তু সেটাতে শিল্পরসেব আশা করাই ভল। প্রত্যেকে স্বতন্ত্রভাবে মনের পাত্রে শিল্পরসকে ধরবার যে আয়োজন ক'রে নিলে সেইটেই হ'ল ঠিক আয়োজন তাতেই ঠিক জিনিসটি পাওয়া যায়।..... আর্টিস্টের অন্তর্নিহিত অপরিমিতি (বা ইনফিনিটি) আর্টিস্টের স্বতন্ত্রতা ( ইনডিভিজ্রয়ালিটি)— এই সমস্তের নির্মিতি নিয়ে যেটা এলো সেইটেই আট।" এই শিল্পের প্রথম এবং প্রধান গুণ হ'ল তার সিমপ্লিসিটি বা আড়ম্বরশূন্যতা ; আড়ম্বরের বাহারকে বাদ দিলেই শিল্পের ভৌগোলিক সীমার অলংকরণ শিল্পের গা থেকে খদে পড়ে গেল। শিল্প তার স্বকীয় সন্তায় উজ্জ্বল হ'য়ে দেখা দিল ; তা মোঘল, রাজপুত, গ্রীক বা বাইজান্তীয় কোনটাই নয়। এই যুক্তি পদ্ধতিব সূত্র ধরেই অবনীন্দ্রনাথ বললেন, অলস শিল্পীর হাতে তার পূর্বসূরীদের শিল্পের উত্তরাধিকার কখনই এসে পৌছায় না। তা যদি পৌছাত তবে অলস মানুষও শিল্পী হ'য়ে উঠত। অবনীক্রনাথ এর ঘোষতর বিরোধী। তিনি বললেন, 'অলসম কতো শিল্পং?'' আমাদের দেশে পূর্বে বারো মাসে তেরো পার্বণ ছিল, সে জন্যে সেকালে কাজেরও কামাই হয় নি, জীবনেরও কমতি ছিল না — শি**রে**রও নয়, রসেরও নয়, রসিকেরও নয়। অতএব বোঝা গেল অলস জীবন শিল্পীর নয় : আর তা নয় বলেই শিল্পে অধিকার জন্মগত বা প্রথাগত নয় ; তা অর্জন-সাপেক্ষ। আর অর্জন-সাপেক্ষ বলেই অবনীন্দ্রনাথ একটা সুদীর্ঘ জীবনের সাধনা দিয়ে তথাকথিত জাপানী, ইউরোপীয় এবং ভারতীয় শিল্পপদ্ধতিকে আয়ন্ত ক'রে আত্মস্থ করেছিলেন। শুধমাত্র আয়ন্ত করলে তাঁকে ইকলেকটিক (Eclectic) আখ্যা দিতাম ; আত্মস্থ করেছিলেন বলেই তাকে 'সিংক্রিট' আখ্যা দিয়েছি।

যে সিংক্রিটিজমের কথা বললাম তা হ'ল অবনীন্দ্রনাথের নন্দনতত্ত্বের কেন্দ্রধারণা। শিল্প দার্শনিক হিসেবে অবনীন্দ্রনাথ যে সব তত্ত্বের সমন্বয়ের প্রয়াসী হ'লেন তা হ'ল শিল্পের সুবিস্তুত পরিসবে সৌন্দর্যসাধনা ও কলাসাধনা সমার্থক কি না; আর তারা যদি সমার্থক হয়

১। বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী দ্রষ্টব্য।

তা হ'লে সত্যের সঙ্গে তাদের কি কোন প্রাসঙ্গিক সম্বন্ধ আছে? অর্থাৎ এ প্রশ্ন করা চলে যে মানুষের শিল্পসাধনা কি সৌন্দর্য-সাধনারই নামান্তর ? রং তুলি দিয়ে যে মুর্তি শিল্পী গড়ে তা কি বাস্তবের প্রতিচ্ছায়া মাত্র ? এই বাস্তব বলতেই বা আমরা কি বৃঝি ? যে সত্য বস্তুকে আশ্রয় করে থাকে অর্থাৎ বস্তুগত সত্য তা-ই কি বাস্তব? যদি আমাদের বস্তু-ধারণার সঙ্গে সত্য-ধারণাকে এইভাবে মিশ্রিত করে তুলি তা হ'লে শিল্প কি শুধুমাত্র অনুকৃতি-আশ্রয়ী হবে? শিল্পীগুরু যখন তাঁর বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী গ্রন্থে আলোচনা প্রসঙ্গে এই সব সমস্যার সমাধান খুঁজতে চেযেছেন তখন আমর৷ প্রত্যক্ষ করেছি কোথাও তিনি গ্রীক মনীষী আরিস্ততলের কোথাও বা ভারতীয় পশ্তিত আনন্দবর্ধনের আবার কোথাও বা জার্মান দার্শনিক হেগেলেব চিন্তার সামিল হয়েছেন ; তাঁর চিন্তার সামীপ্যটুকু আমাদের ঔৎসুক্যকে প্রাণবান करत्राह्। आनन्मवर्थत्नत्र मण्डे जिनि वृक्षनात् कथा वलाह्न। मिन्नश्राण र'न वृक्षना। অননীন্দ্রনাথ একে বললেন 'লাবণ্য'। এই 'লাবণ্যটুকু' শিল্পকর্মের মধ্যে শিল্পীর অসাধারণ অবদান। এই 'লাবণ্যটুকুই শিল্পকে শিল্প পদবাচ্য করে। পশ্চিম আকাশের সূর্যের আলো এসে পড়ল পাহাড়ের চূডায় , আর শিল্পী প্রত্যক্ষ করলেন সেই রূপে আর এক পৃথিবী আর এক জগৎ। সে জগতে দুঃখ আছে, বিরহ আছে ; আর সেই বিরহ থেকে অবনীন্দ্রনাথ আঁকলেন উমার পতিগৃহে প্রত্যাবর্তনের ছবি। শিল্পসৃষ্টি হ'ল, সুন্দরের প্রতিষ্ঠা ঘটল ; তবে তারা সতা বা বাস্তবকে অনুসরণ করল না। শিল্পী এই অবাস্তব লাবণাকে সৃষ্টি করলেন প্রাকৃতিক দুশাে। আবিষ্কাব করলেন সেই লাবণ্যের উৎসকে পরাপ্রাকৃতিক রহস্যের মধ্যে। অবনীন্দ্রনাথ সেই শিল্পসৃষ্টির কথা বললেন যা প্রকৃতির ঐশ্বর্যের অম্ভস্তলে প্রবেশ ক'রে তার স্বরূপটুকু উদঘাটিত করে। শিল্পীগুরু শিল্পীর দৃষ্টি ও তার সৃষ্টির পারস্পরিক সম্বন্ধটুকু ব্যাখ্যা করতে গিয়ে বললেন. সমস্ত ইন্দ্রিয় দিয়ে সৃষ্টির দিকে এই অভিনিবিষ্ট দৃষ্টি এইটুকুই ভাবুকের সাধনার চরম হ'ল তা ত' নয়, সৃষ্টির বাইরে যা তাকেও ধরবার জন্যে ভাবুক আর এক নতুন ক্ষেত্র খুললেন---খুবই প্রথর দৃষ্টি যার এমন যে দূরবীক্ষণ যন্ত্র তাকেও হার মানালে মানুষেব এই মানস ক্ষেত্র, চোখের দৃষ্টি যেখানে চলে না— দূরবীক্ষণের দূরদৃষ্টিরও অগম্য সে স্থান। মানুষ এই আর এক নতুন দৃষ্টির সাধনায় বলীয়ান হয়ে নিজের মনের দেখা দিয়ে বিশ্ব-রাজ্যের পবপারেও সন্ধানে বেরিয়ে গেল—সেই রাজত্বে যেখানে সৃষ্টির অবগুষ্ঠনে নিজেকে আবৃত করে স্রষ্টা রয়েছেন গোপনে---

"যথাদর্শে তথাত্মনি যথা স্বপ্নে তথা পিতৃলোকে যথামপ্রমুপরীর দদৃশে তথা গন্ধর্বলোকে ছায়াতপয়োরিব ব্রহ্মালোকে।" (২।৬।৫ কঠোপনিষং)

এই শিল্প দৃষ্টি সৃষ্টি-রহস্যের কেন্দ্রস্থলে অনুপ্রবেশ কবে স্রষ্টার ঐশ্বর্যের সন্ধানটুকুনেয়; আর তাই ত কবি ও শিল্পীরা এই দ্বিতীয় স্রষ্টার অসীম গৌরবে গরীয়ান হ'য়ে ওঠেন এই শিল্প-সৃষ্টির প্রসাদ গুণে।

শিল্প যদি বস্তুকে অনুসবণ করত তা হ'লে শিল্প বিচারে একটা বড় ফাঁক থেকে যেত। অবনীন্দ্রনাথ বললেন, তা হ'লে Photogrphy হ'ত সবচেয়ে বড় শিল্পকর্ম ও হরবোলাব বুলি হ'ত সঙ্গীতেব রাজা। কিন্তু এই ধরনের অনুকৃতি কর্মে শিল্পীর স্বাধীনতা ব্যাহত। তাই অবনীন্দ্রনাথ এদের শিল্পলাকে প্রবেশ করতে দিলেন না। তাঁর নন্দ্রনাতাত্ত্বিক ধারণার বলিষ্ঠতায়

১। দৃষ্টি ও সৃষ্টিঃ বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী দ্রষ্টব্য।

তিনি শিল্পীব স্ব বশ্যতাকে এতখানি মর্যাদা দিলেন যে 'ভারতশিল্পের ষডক্স'গ্রন্থে তিনি একথা वनार्ज विधा करातन ना त्य यथार्थ भिन्नीत जना त्कान विधि-विधान तन्हें :विधि-विधानत নিষেধটক থাকে শুধুমাত্র শিল্প-শিক্ষার্থীর জন্য। শিল্পী সৃষ্টি করেন আপন আনন্দে। শৈল্পিক আনন্দে শিল্পী আপন পরিপূর্ণতা খুঁজে পান এবং এই আনন্দের মহত্ত্বের কথা ভারতীয় নন্দনতত্ত্বে সোচ্চার কণ্ঠে বার বার ঘোষিত হয়েছে। শিল্প আনন্দ উৎস থেকে সজ্ঞাত এবং শিল্পের লক্ষ্যই আনন্দ। এই দেশের প্রাচীন আলংকাবিক মম্মট এবং ওদেশের আধুনিক চিস্তানায়ক জর্জ সান্তায়ন এই ধরনের সৃষ্টিব কথা বলেছেন। তবুও অবনীক্রনাথের নন্দনতত্ত্বে স্পহাহীন উদ্দেশ্যবিহীন যে শিল্পানন্দের কথা পড়ি তার ধারণা তাঁর একাস্তই নিজস্ব। তিনি তাঁর "নিযতিকত নিয়ম রহিত" তত্ত্বে শিল্পের যে রূপটি আঁকলেন তা একদিকে যেমন আরিস্ততলীয় "মাইমেসিদ" তত্ত্বের সঙ্গী হ'ল অন্যদিকে আবার তা আধনিক ইউরোপের কপি থিয়োরীকে অস্বীকার করল : অনুকৃতির মধ্যে শিল্পী যখন আপন মনের মাধ্রী মিশায়ে রূপ এবং রসের সংযোজন করেন তখন সৃষ্ট বস্তুটি স্বমহিমায় অনন্য হ'য়ে ওঠে। এই অনাস্বাদিতপূর্ব অনন্যতাট্টক আসে অবনীন্দ্রনাথ কথিত 'লাবণ্যের' সংযোজনে : ভোজাবস্কর স্বাদ হল লবণকেন্দ্রিক, শিল্পের স্বাদও এই 'লাবণ্যে'। লাবণ্যটুকু সৃষ্টি করা কি শিল্পীর ঐচ্ছিক ক্রিয়ামাত্র। সাধারণ মনস্তাত্ত্বিক অর্থে একে ঐচ্ছিক ক্রিয়া বলব না। অবনীন্দ্রনাথও তা বলেন নি। তিনি একে লীলা আখ্যা দিয়েছেন। শিল্পীর এই শিল্পীলীলায় অপ্রতাক্ষ প্রতাক্ষগোচর হয়ে ওঠে। যা প্রত্যক্ষ তার মধ্যেই শিল্পী এই অপ্রত্যক্ষকে ধরে দেন। তাঁর শিল্পবাঞ্জনায় এই অপ্রত্যক্ষ সত্য হ'য়ে ওঠে। অবনীন্দ্রনাথ বললেন'ঃ 'চীনদেশে তাও ইষ্ট সাধক--- শিল্পেব দিক দিয়ে অপ্রত্যক্ষ সাধনার অনেকগুলি উপায় এঁদের ছবিথেকে পাই। তাঁদের প্রধান কথা হ'ল এই যে, পটের ধৌত অংশ (সাদা জমি) এবং লাঞ্ছিত এবং বঞ্জিত অংশের যথাযথ হিসেবের উপরে ছবির ভাবের বিস্তৃতি নির্ভর করছে ; তাঁরা বলেন যে, ঘর সাজানোর বেলায় নানারূপ জিনিস দিয়ে ঘর ভর্তি করা মানে ঘরের প্রসার ও সঙ্গে সঙ্গে মনের এবং দৃষ্টির প্রসার নষ্ট করা। এই হ'ল তাঁদের মত এবং এইভাবে অপ্রতাক্ষ-প্রতাক্ষের স্বাদ শিল্পকাজে পৌছে দেবার উপদেশ তাঁরা দেন। এই অপ্রতাক্ষের পথে তা রসিকের মনে উদয় হয়। এটি কেমন ক'রে ঘটে, শিল্পী কেমন ক'রে এই অসাধ্য সাধন করেন তা সকল ব্যাখ্যার অতীত। একমাত্র লীলাতত্ত্বের সহায়তায় এর ব্যাখ্যাব প্রয়াস করা যেতে পারে। শিল্প-লাবণ্য এই অপ্রত্যক্ষ-প্রত্যক্ষের সংযোগের ফলশ্রুতি। এই ধারণাগুলি অবনীন্দ্রনাথের নন্দনতত্ত্বে দুঢ়পিনদ্ধ। তিনি বলেছেন শিল্পীর লীলায় এই লাবণ্যেব উৎসার ; এই লীলা অকাবণ পুলক প্রসৃত, উদ্দেশ্যের ব্যঞ্জনা তার মধ্যে থাকলেও তার বন্ধন এবং শাসন সেখানে নেই। শিল্পীর এ লীলা হ'ল বিশ্ব-বিধাতার সৃষ্টিলীলার সমগোত্রীয়। তাই তো শাসন সেখানে নেই। শিল্পীর এ লীলা হল বিশ্ব-বিধাতার সৃষ্টিলীলার সমগোত্রীয়। তাই তো এ লীলায় যে আনন্দের উদ্বর্তন তা হল ব্রহ্মাস্বাদ সহোদর'। সৃষ্টির মধ্যে শিল্পী যখন সম্পূর্ণরূপে আত্ম-বিলোপ ঘটায় তখন শিল্পীর ও শিল্পের আছা-সমীকরণ ঘটে। এর স্বাঙ্গীকরণের পরের অবস্থা হ'ল বিযুক্তি, আছা-বিচ্যুতি। শিল্পীর মানব-প্রকরণে এই স্বাঙ্গীকরণ ও আত্ম-বিচ্যুতি সমান সত্য ; অবনীন্দ্রনাথ এই নন্দ্রনতাত্ত্বিক সত্যটিকে প্রচার করলেন। প্রখ্যাত ইতালীয় নন্দনতান্ত্রিক 'বেনেদেতো ক্রোচে' এই

১। অরূপ না রূপ ঃ *বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী।* 

বিযুক্তিকরণকে আখ্যা দিলেন 'De-Subjectification of Subjective feelings'; এই প্রসঙ্গে অবনীন্দ্রনাথও ক্রোচের নন্দনতাত্ত্বিক চিন্তার ক্ষেত্রে অত্যন্ত কাছাকাছি এসেছেন । অগ্রচারী পিতৃব্য রবীন্দ্রনাথও নন্দনতাত্ত্বিক চিন্তায় অবনীন্দ্রনাথের সহচর হয়েছেন বহুবার । রবীন্দ্রনাথের 'সেই সত্য যা রচিবে তুমি' তত্ত্ব অবনীন্দ্রনাথের শিল্প সত্যের ধারণায় অনুস্যৃত । শিল্পীর রচনাটাই বড় কথা । মেঘদুতের মেঘের কথা বলা শক্ত, ভাব প্রকাশের শক্তি আছে কীনা এ কথা মহাকবি কালিদাস একবারও ভেবে দেখেন নি; অচল মেঘকে মহাকবি দিলেন 'মানুষের বাচালতা'। বস্তুতন্ত্রের ধার তিনি ধারেন না! কল্পনার আশ্রয়ে তিনি 'মেঘদুতের' সৃষ্টি করলেন! অবনীন্দ্রনাথ এই প্রসঙ্গে বললেন' ঃ "অন্যথাবৃদ্তি হ'ল আর্টের এবং রচনার পক্ষেমস্ত জিনিস, এই অন্যথাবৃদ্তি দিয়েই কালিদাসের মেঘদুতের গোড়াপক্তন হ'ল, অন্যথাবৃত্তি কবির চিত্র মানুষের রূপকে দিলে মেঘের সচলতা এবং মেঘের বিস্তারকে দিলে মানুষের বাচালতা। এই অসম্বব ঘটিয়ে কবি সাফাই গাইলেন যথা—

"ধ্ম জ্যোতি সলিলমকতাং সন্নিপাতঃ ক মেঘঃ সন্দেশার্থাঃ ক পঢ়ুকরণৈঃ প্রাণাভির প্রাণণীয়াঃ।"

ধম আলো আর জল-বাতাস তার শরীর, তাকে শরীর দাও মানষের, তবে তা সে প্রিযার কানে প্রাণের কথা পৌছে দেবে ? বিবেক ও বৃদ্ধিমাফিক মেঘকে মেঘ রেখে কিছু রচনা করা কালিদাসও করেন নি, কোন কবিই করেন না। তারা যখন সৃষ্টিসুখের উল্লাসে মেতে ওঠেন, তখন অসম্ভবও সম্ভব হয়ে ওঠে এই সৃষ্টিলীলার প্রসাদে। এ লীলায় শিল্পীর আত্যন্তিক অধিকার। অবনীন্দ্রনাথের যে শিল্প-লীলা ধারণার কথা বলেছি সেই প্রসঙ্গেও রবীন্দ্রনাথ স্মরণীয়। তাঁরা উভয়েই বলেছেন যে শিল্প হ'ল শিল্পীর লীলা সম্ভুত। সে লীলা উদ্দেশ্যবিহীন হলেও হয়তো আনন্দ সৃষ্টির একটা অলিখিত উদ্দেশ্য সাধনের কথা এর মধ্যে উহ্য হয়ে থাকে। তাই শিল্প সৃষ্টির মূলে অকারণ পুলক থাকলেও এই পুলকের একটা লক্ষ্য সন্ধানের ইতিবৃত্ত রয়ে গেছে। সেই ইতিবৃত্তের সন্ধান করেছেন নন্দনতাত্ত্বিকেরা। পুলক আস্বাদনের অলিখিত ক্ষেত্রে সে উদ্দেশ্য পরিশীলিত। মহাদার্শনিক কাণ্ট তাকে আখ্যা দিলেন 'purposiveness without a purpose'. অর্থাৎ উদ্দেশ্যবিহীন উদ্দেশ্য। সাধারণ ভাষায় গতানুগতিক ভাবনায় যদি আমরা শিল্প উদ্দেশ্যের ব্যাখ্যা করি তা হ'লে শ্রান্তির সম্ভাবনাটুকু থেকে যায়। তাই শিল্পের উদ্দেশ্য, নন্দনতাত্ত্বিক লক্ষ্য, তাকে বিশেষ মর্যাদা দেবার জন্য নন্দনতাত্ত্বিকদের মধ্যে একটা উৎসাহ দেখা যায়। শিল্পের লক্ষ্যকে বিশেষভাবে চিহ্নিত করার প্রয়াস সেখানে অতি স্পষ্ট : এই প্রয়াসটুকু একদিকে যেমন কান্টে প্রত্যক্ষ তেমনি ভারতীয় নন্দতত্ত্বেও তা অতি প্রত্যক্ষ। অবনীন্দ্রনাথের নন্দনতত্ত্বেও আমবা এই শিল্পানন্দ, এই শিল্প উদ্দেশ্য এবং তাদের উৎস-ভূমি শিল্পীর লীলা-ধারণায় এক অত্যাশ্চর্য স্বকীয়তা লক্ষ্য করেছি। তা একদিকে যেমন ভাবতীয় অন্য দিকে তেমনি অভারতীয়ও বটে: এক কথায় অবনীন্দ্রনাথের নন্দনতত্ত্ব তাঁর মহৎ শিল্প-চেতনাকে কেন্দ্র করে আবর্তিত হ'য়ে এক বিশেষ রূপ পরিগ্রহ করেছে। তাই বলছিলাম অবনীন্দ্রনাথের যে সিংক্রিটিজমকে লক্ষ্য করেছি তা কিন্তু প্রাকরণিক। প্রকরণ সম্বন্ধে বলা চলে, আঙ্গিক সম্বন্ধে বলা যায় যে এটি হ'ল সিংক্রিট ; অর্থাৎ অন্য পাঁচটা আঙ্গিক দেখে বহু আয়াসে সেই সব আঙ্গিকের রহস্যাটুকু আয়ন্ত ক'রে শিল্পী

১। শিল্প ও দেহতত্ত্ব ঃ বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী।

আপন প্রতিভার গুণে একটা বিশিষ্ট আঙ্গিক আবিষ্কার করেন। রংএর কথা বলি। ভরতমুনির নাট্যশাস্ত্রে শিল্পীর রং ব্যবহার পদ্ধতির যে নির্দেশনামা লিখিত হয়েছে অবনীস্ক্রনাথ তা উদ্ধার করে বললেন ঃ

> শ্যামো ভবতি শৃঙ্গারঃ সিতো হাস্যঃ প্রকীর্ত্তিতঃ, কপোতঃ করুণশ্রৈব, রক্তো রৌদ্রঃ প্রকীর্ত্তিতঃ।। গৌরো বীরস্তু বিজ্ঞেরঃ কৃষ্ণশ্রৈক ভয়ানকঃ নীলবর্ণস্তু বীভৎসঃ পীতশৈচবাস্তঃ স্মৃতঃ।। (৬। ৪৭-৪৮)

কালো বং হল শোকের, নিরাকার। মেটে এবং ধূসর বং বোঝায় শুষ্কতা মৃত্যু ইত্যাদি। পীত নীল রক্ত-পরিণতি শক্তি ইত্যাদি ; সবুজ রং তারুণ্য আশা ইত্যাদি। শুস্রবর্ণ বোঝায় শান্ত সুন্দর ভাবটুকু, উষার নির্মলতা, গুচিতা ইত্যাদি। আদিম যুগের মানুষেরাও এই সব রূপ ও রঙের অচ্ছেদ্য মিলন বিষয়ে অজ্ঞ ছিল না। অবনীক্রনাথ এই প্রসঙ্গে আমেরিকার রেড ইণ্ডিয়ানদের কথা বলেছেন। এই সব রঙের প্রাচীন ব্যবহারবিধি আমরা অবনীন্দ্রনাথে প্রত্যক্ষ করেছি। প্রাচীন রসশাস্ত্রের রাগ এবং বঙকে মিলিয়ে নিয়ে ছবি । এঁকেছেন অবনীন্দ্রনাথ। তাঁর শিল্পশান্ত্রেও প্রাচীন রসশান্ত্রের 'নীলিবাগ', 'কুসুম্ভরাগ' ও 'মাঞ্জিষ্ঠরাগ' শ্রদ্ধার সঙ্গে স্বীকৃত হয়েছে , তাঁর ছবিতেও তারা রূপ পেয়েছে। একথা আমরা কিন্তু বলার চেষ্টা করছি না যে অবনীন্দ্রনাথের শিল্প আঙ্গিক ঐতিহ্যবাহী হয়েই নিঃশেষ হয়ে গেছে। প্রতিভাধর শিল্পীর আঙ্গিক কিন্তু তাঁর নিজস্ব। অবনীন্দ্রনাথের 'ওয়াশ' কিন্তু জাপানী 'ওয়াশ' নয়, তা তাঁর নিজস্ব। কোন সময়ে ছবি রচনার কোন পর্যায়ে ওয়াশটুকু দিতে হবে, সেটুকু বোঝাই ত' প্রতিভার কাজ। জোড়াসাঁকোতে অভিনয় হবে, তার মহড়া চলছে। কালোকোলো ছেলেটাকে যে একটু গেঁড়িমাটি মাখিয়ে দিলেই তার ভূমিকায় তাকে অস্তুত মানাবে, এ কথাটা অবনঠাকুর ছাড়া আর কারো মনে পড়ে নি। এটাই হল প্রতিভাধর শিল্পীর কাজ। ঠিক তেমনি ধারা ছবির ব্যাপার ; ঠিক সময়ে যথাস্থানে আঁচড় টেনে দিতে পারেলেই ত' বাজিমাৎ। এই স্থান-কালের সত্তা-সৃষ্টির দুর্নাহ নৈপুণ্য লক্ষা করেই দার্শনিক আলেকজাণ্ডার বলেছিলেন যে S.T. অর্থাৎ স্থান এবং কালের যোগ এবং শিক্সসমন্বয়ই হ'ল সত্য। শিল্পের ক্ষেত্রে এটা কিন্তু একান্তভাবে সত্য। শিল্প-আশ্রিত স্থান এবং কাল শিল্পের বিষয়বস্তুকে সৃষ্টি করে। কোথাও স্থানিক ব্যঞ্জনাটি সুপ্রকট আবার কোথাও বা কালগত ব্যঞ্জনা অতিমুখর। শিল্পের সামগ্রিক বিচারে বা শিল্পদর্শনের নিহিতার্থ ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে সিংক্রিটিজম্ অবনীন্দ্রনাথকে বুঝতে খুব বেশী সহায় হবে বলে মনে হয়। সামগ্রিক শিল্পদশনের বিচারে অবনীন্দ্রনাথ মায়াবাদী ; রবীন্দ্রনাথ বলেছিলেন যে শিল্প হ'ল মায়া। শিল্পের ধর্ম ও প্রকৃতি অতি নির্দিষ্ট সংজ্ঞা দিয়ে বেঁধে দেওয়া যায় না। কোথাও কোথাও একটু রহস্য, একটু অনির্দিষ্টতা সার্থক শিল্পকর্মকে ঘিরে থাকবেই। শিল্পের সবটুকু যদি দিবালোকের মত স্বচ্ছ হয়ে পড়ত, 'অভিসারিকা'র কোথাও যদি অভিসারের রহস্যতাকে মায়ার আড়াল ক'রে না রাখত, তবে বোধহয় অবনীন্দ্রনাথকে এত বড় শিল্পীর মর্যাদা রসিক সুজন দিত না। তা ছাড়া শিল্পীর আঁকা ছবি বা তাঁর লেখা কবিতা বা গানের পবটুকু বোঝার পথে একটি মস্ত অস্তরায় হ'ল অপরের অনুভৃতি বোঝার ব্যাপারে আমাদের স্বাভাবিক অক্ষমতা ; আমরা জানি যে অপরের আনন্দ বেদনা, দুঃখ নৈরাশ্যের স্মৃতিটুকুর সাহ্রুয়ে রামের দাঁতের ব্যথা শ্যাম কোন দিন বুঝতে পারবে না। শ্যামের কোন দিন দাঁত ব্যথা করে থাকলে শ্যাম হয়ত বড় জোর নিজের ব্যথাটার অনুপাতে রামের ব্যথাটাকে কল্পনা নন্দনতত্ত্ব—১৪

করবে। এত' গেল জৈব কারণ সস্ত্বত বেদনার কথা। শিল্পী যে অনির্দেশ্য বেদনার কথা বলেন, যে সীমাহীন বেদনা সম্বন্ধে আমাদের ইঞ্চিত দেন, তাকে রসিক বুঝবে কেমন করে? বড় জার রসিক আপনার অনুরূপ আনন্দ অথবা বেদনার স্মৃতি দিয়ে কবি কথিত আনন্দ বেদনাকে ধরবার চেষ্টা করবেন। কিন্তু এটা সহজেই অনুমেয় যে শিল্পরসিক কোনদিনই শিল্পীমনে উপজাত আনন্দ, বেদনাকে তার স্বরূপে এবং স্বধর্মে বুঝতে পারবে না। আরিস্ততলীয় তর্কশান্ত্রে উপমান বা Analogy-কে 'যুক্তি'র মর্যাদা দেওয়া হয় নি, উপমান ঝা কি ধারে এবং ভারে যুক্তির চেয়ে ন্যুন। কিন্তু শিল্পরস্কের অনুধাবনে এবং উপলব্ধিতে এই উপমান ছাড়া গতি নেই। রসিক আপন অভিজ্ঞতার সঙ্গে মিলিয়ে নিয়ে তবেই শিল্পীকথিত সুখ-দুঃখ-আনন্দ-বেদনার সামিল হয়। এই 'সামিল' হওয়ার মধ্যে শিল্পীর শিল্প প্রকাশিত বিষয়ের সবাচুকুকে যে বোঝা বা উপলব্ধি করা যায় না, সেটুকু সহজেই বোঝা যায়। অতএব বলা চলে শিল্পীর শিল্পকর্ম' অসংযোগ বা Non-communication-এর দ্বারা বাধিত। আর এর ফলেই শিল্প রহস্যময় হ'য়ে ওঠে, শিল্প-দার্শনিক একে 'মায়া' বলেন, অর্থাৎ এর স্বরূপ দুর্জ্জের বহস্যে ঢাকা। তাই ত' অবনীন্দ্রনাথ তন্ত্রশান্ত্রকে অনুসরণ ক'রে শিল্পের এই অজ্ঞেয় চরিত্রের কথা ঘোষণা করলেন। আমরা বলতে পারি যে শিল্প-দার্শনিক হিসেবে অবনীন্দ্রনাথ অনির্বচনীয় শিল্পতত্ত্বে বিশ্বাস করেছিলেন।

"....... আর্ট বিষয়ে খেয়ালীর কাছে যেতেই হবে নবযৌবন ভিক্ষা করে।"এর প্রতাক্ষ দৃষ্টান্ত রয়েছে,— আমাদের সঙ্গীত বিদ্যা প্রকরণসার হ'য়ে যে দশা পেয়েছে এখন তার সঙ্গে প্রাণের যোগ করে দেওয়া তম্বুর ঋষিরও কর্ম নয়। যদি কেউ সে কাজ করতে পারে তো সে বিদেশের খেয়ালী বা দেশেরই কোন খেয়ালী যার প্রাণে গানের সখ আছে এবং গানের ইতিহাস কশরত শেখার সখের চেয়ে গান গাইবার সখ যার বেশী। বিশ্বকর্মা একজন খেয়ালী তাই বিশ্বের জিনিস তিনি 'গড়ে উঠতে পারছেন এমন চমৎকার সুন্দর করে'—চামচিকে থেকে আরম্ভ ক'রে জমুদ্বীপের এবং তারও বাইরের যা কিছু তা! বিশ্বকর্মা যদি শাস্ত্রের নিয়ম প্রকরণ মেনেই চলতেন তবে শুধু দেবমূর্তির কারিগর বলেই বলাতে পারতেন, বিশ্বকর্মা বলে কোন আর্টিস্ট তাঁকে পূজা দিত না। বিশ্বকর্মা হিন্দুশাস্ত্রের নির্দেশে বিশুদ্ধ গাছ বা তুলসী গাছেই যদি হাত পাকাতেন তবে কি ভয়ঙ্কর একঘেয়ে জগৎ তিনি বানিয়ে তুলতেন। এবং কবি ও রসিকদের তা হ'লে কি উপায় হ'ত--- একটা গাছ দেখলেই সব গাছ দেখার আনন্দ এক নিমেষে চুকে যেত। বারে বারে, একটি পাহাড়, একটি নদী, একই সমুদ্র বারে বারে পুনরাবৃত্তি হ'তে হ'তে চলতো আর তার মধ্যে একটিমাত্র মানুষ হয় পুরুষ নয় স্ত্রী দেবতা নয় দেবী থাকত এবং বর্ণসঙ্করতা আসার ভয়েই বিশ্বকর্মার আলো-ছায়ার মেলামেশায় সঙ্কবত্ব দিয়ে দুই সন্ধ্যার রমণীয় ছবি ফোটাতে পারতেন না. হয় থাকতো চোখ-ঠিকরানো আগুনের তেজ, নয় থাকতে: ভীষণ সম্বকার বিশ্বছবিটির উপর লেপা।"

# দুই

বার্ট্রাণ্ড রাসেল দর্শনশাস্ত্র পড়ুয়াদের অভয় দিয়ে বলেছিলেন যে দর্শন আলোচনাতে Paradox অর্থাৎ মনন-সংকট দেখা দিলে তাতে বিব্রত হয়ে পড়বার কিছু নেই; সেই সংকটকে উত্তীর্ণ হবার পথ খুঁজতে হবে। আর সেই খোঁজাই হ'ল দর্শনচিন্তা। শিল্প সমৃদ্ধীয়

- ১। রস ও রচনার ধারা। বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী পৃষ্ঠা—১৬১।
- শিল্পের ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার ভালমন্দ-- অবনীক্রনাথ ঠাকুর

তত্বচিশুর ক্ষেত্রেও যে বারট্রাণ্ড রাসেলের অভয়বাণীর আশ্বাসটুকু প্রয়োজন এবং অবনীন্দ্রনাথের শিল্পতত্ত্বের আলোচনায় তার প্রাসন্ধিকতার কথাও আমাদের বোধগম্য হবে যদি আমরা শিল্পাচার্য কথিত শিল্পতত্ত্বের অভ্যন্তরে প্রবেশ প্রয়াসী হই। অবনীন্দ্রনাথ বললেন — রস জিনিসটা অনির্বচনীয়, সূতরাং তার ক্রিয়ার মধ্যে একটা অনির্বচনীয় দিক রয়েছে, সেই জন্যে ঠিক করে কেউ বলতে পারে না, কেমন করে কোন প্রক্রিয়া ধরে চললে রস হবে বা রস পাওয়া যাবে। কিন্তু শিল্প প্রক্রিয়ার সবখানিই তো অনির্বচনীয় থাকতে পারে না— তা হ'লে কাজ চলে কেমন করে?

শিল্পক্রিয়ার অনির্বচনীয় তাকে স্বীকার করে নিলে সে সম্বন্ধে এমন কোন আলোচনার অবতারণা করা চলে না, যা অপরের বোধগম্য হবে। অতএব অনির্বচনীয় তত্ত্ব সর্ববিধ আলোচনার-অপহারক। এ সিদ্ধান্ত তর্কশান্ত্র-সিদ্ধ। এখানেই আমাদের থামা উচিত। কিন্তু তা ত' হ'ল না ; দেশবিদেশে পণ্ডিতেরা অনেকেই অবনীন্দ্রনাথের মতোই শিল্পসংজ্ঞা ও শিল্প প্রকৃতি নিরূপণের প্রয়াসকে দুঃসাধ্য কৃতি জেনেও, শিল্প আলোচনায় প্রবৃত্ত হয়েছেন। আমাদের দেশের প্রাচীন সূরীবাও এর ব্যতিক্রম ছিলেন না। অবনীন্দ্রনাথ এদের কথা উল্লেখ করে বললেন, শিল্পশাস্ত্রকারেরা কতকগুলো বাঁধা আইন করে দিয়ে বলেছিলেন— 'এই করে চলো, তবেই ভালো হবে, লোকেও রস পাবে।' এই ভাবে শিল্পে একটা বাঁধা প্রকরণে ক্রিয়া করে চলার রাস্তা ক্রমে প্রস্তুত হয়ে চলল। এই পুঁথিগত ক্রিয়াপদ্ধতি যারা নিজের পথ নিজে দেখতে পায় না অথবা নিজেরা পথ কেটে চলতে চায় না, তাদের জন্য।বাঁধা পথে ক্রিয়া করে চলার সবিধা আছে জেনে কতক লোক সেই রাপ্তায় চলল—

'রূপভেদাঃ প্রমাণানি ভাবলাবণ্যযোজনম্। সাদৃশ্যং বর্ণিকাভঙ্গ ইতি চিত্রং বড়ঙ্গকম্।'

বাৎস্যায়ন—কামসূত্রের প্রথম অধিকরণ তৃতীয় অধ্যায়ের টীকায় যশোধর পণ্ডিত আলেখ্যের ঐ ছয়টি অঙ্গ নির্দেশ করেছেন ; যথা—প্রথম রূপভেদ, দ্বিতীয় প্রমাণ, তৃতীয় ভাব, চতুর্থ লাবণাযোজন, পঞ্চম সাদৃশ্য এবং ষষ্ঠ বর্ণিকাভঙ্গ। যশোধর পণ্ডিতের জয়মঙ্গল টীকায় ব্যাখ্যাত এই ষড়ঙ্গের প্রচলনের উদ্ভবকাল অনির্ণীত রয়ে গেছে। তবে এর প্রচলন যে অতিপ্রাচীন তার প্রমাণ মেলে কামসূত্রের উপসংহারে বাৎস্যায়নের উক্তি থেকে—

'পূর্বাশাস্ত্রাণি সংহত্য প্রয়োগানুপসৃত্য চ।। কামসূত্রমিদং যত্মাৎ সংক্ষেপেণ নির্বেশিতম্।।'

অর্থাৎ তাঁর বক্তব্য হ'ল, পূর্ব শাস্ত্রের সংগ্রহ ও শাস্ত্রোক্ত বিদ্যাদির প্রয়োগ অনুসরণ ক'রে অর্থাৎ ঐ সকল বিদ্যাদি কার্যত কি ভাবে লোকে প্রয়োগ করছে তা দেখে শুনে যত্নপূর্বক সংক্ষেপে তিনি কামসূত্র রচনা করেছিলেন। অতএব ষড়ক্ষের প্রয়োগ এবং ব্যবহার এতদ্দেশে যে বহুদিন থেকে প্রচলিত ছিল তা নিঃসন্দেহে গ্রাহ্য। অবনীনাথ তাঁর এই মতের প্রাসন্ধিকতায় চীনা শিল্পষড়ক্ষের প্রাচীনতার উল্লেখ ক'রে লরেন্স বিনিয়নের প্রখ্যাত গ্রন্থ' থেকে উদ্বৃতি দিলেন—

- (3) Chi-yun Sling-tung-Spiritual tone and life-movement.
- (2) Ku-Fa Yung-Pi=Manner of brush-work in drawing lines.
- (9) Ying-wu hasiang hsing=Form in its relation to objets.

২। The Fight of the Dragon প্রথম অধ্যায় দ্রম্ভব্য।

- (8) Sui-lei Fu-tsai=Choice of colour appropriate to the objects.
- (¢) Ching-ying wei-chih=Composition and grouping.
- (b) Chuan-moi-hsich=The copying of classic master pieces.

তিনি আরও বললেন°— চিত্রকলাকে আমাদের পূর্বপুরুষেরা যে চোখে দেখতেন, এক চীন ও জাপান ছাড়া আর কোন জাত সেই চোখে দেখেছে বলে আমরা অস্ততঃ জানি না। শিল্পচর্চার বহলপ্রচার ও প্রসার শিল্পসৃষ্টিকে একটা বাঁধাধরা পথে এনে ফেলার চেষ্টা করল। কিন্তু পাণ্ডিত্যের এই সব টীকা হাতে করে শিল্পশাস্থুপড়তে বসলে শিল্পশাস্ত্রে বাঁধনগুলোই আমাদের চোখে পড়ে; কিন্তু বজ্ব-আটুনির ভেতরে-ভেতরে যে ফস্কাগেরোগুলো আচার্যগণ শিল্পের অমরত্বকামনা করে সযত্বে সংগোপনে রেখে গেছেন, তার দিকে আমরা দেখি না অনবধানতাবশতঃ। অবনীন্দ্রনাথ সেদিকে আমাদের দৃষ্টি দিতে বললেন। 'সেবাসেবক ভাবেষু প্রতিমালক্ষণং স্মৃতম্।'— একথার অর্থ কি শিল্পীকে বলা নর যে, পূজোর জন্য যখন প্রতিমা গঠন করবে কেবল তখন শাস্ত্রের মত মেনে চলবে; অন্য ধরনের মূর্তি গঠন করার সময়ে তোমার যথা অভিরুচি নির্মাণ করতে পার। অর্থাৎ এখানে পরবর্তী যুগের নির্মিতিবাদ বা আধুনিকদের Configuration theory-র কথা বলা হল। হয়ত দৈত্যগুরু শুক্রাচার্য সৌন্দর্যকে মানপরিমাণ দিয়ে ধরবার চেষ্টা করে করে হতোদ্যম হয়েই বলেছিলেন— 'সেব্য সেবাঙ্কতাবেষু প্রতিমালক্ষণং স্মতম্'— লক্ষ্মী আমার শাস্ত্র প্রতিমালক্ষণ তোমার জন্য নয়; কিন্তু এরা সেই সব ফবমাসী মূর্তির জন্য যাদের কেবল পূজা কবার জন্যই নির্মাণ করা হয়।

"সর্বাঙ্গেঃ সর্বরম্যা হি কশ্চিল্পক্ষে প্রজায়তে। শাস্ত্রমানেন যো রম্যো স রম্যো নাম্য এব হি।। একেষামেব তদ্ রম্যংলগ্নং যত্র চ যস্য হবং। শাস্ত্রমানবিহীনং যদ্ রম্যং তদ বিপশ্চিতাম্।

শাস্ত্রজ্ঞ পণ্ডিতেরা হয়ত বলবেন শাস্ত্রমূর্তিই সুন্দর মূর্তি; কিন্তু পূর্ণ সুন্দর ত লাখেও একটা মেলে না একে বলে শিল্প ছাড়া সুন্দর কী? অন্যে বলে, সুন্দর সে যে হৃদয় টানে, প্রাণে লাগে।<sup>8</sup>

অবনীদ্রনাথ শিল্প প্রকরণ প্রসঙ্গে বললেন— 'বিপশ্চিতাং মতম্' আর 'একেষাং মতম্,' এই নিয়ে পথ হল দ্বিধা-বিভক্ত ; একটা একেবারে নিম্কণ্টক পথ, শাস্ত্র-কথিত বাঁধা সড়ক, সেখানে পৌড়ের আনন্দ নেই. বেদনাও নেই। আর অন্য পথটা নানা কাঁটা খোঁচায়, খানা-ডোবায় রহস্য সন্ধূল কিন্তু চলার স্বাধীনতা আছে সেখানে যথেষ্ট : একটা অনির্বচনীয়তার হাওয়াও বইছে সেই অজ্ঞানা পথের প্রত্যেক ঘোর পাঁয়চে। শাস্ত্রসিদ্ধ পথে কেমন ক'রে চলতে হবে তা ভাবতে হয় না, চোখ বন্ধ ক'রে শাস্ত্রমতো ক্রিয়া ক'রে চললেই ফল মিলবে। কিন্তু অন্য পথটা ধ'রে চললে চোখ খোলা রেখে চলা ছাড়া আর উপায় থাকে না। বিচিত্র ক্রিয়া ধরে এই পথে মানুষ চলতে চলতে শিল্প ক্রিয়ার যে সমস্ত ক্রিয়া-প্রক্রিয়া আবিদ্ধার করলে তার সংখ্যা করা শক্ত ব্যাপার। এই দুই পথে চলার কিন্তু একটি প্রধান ক্রিয়া হল— মনে ধরা ও ধরানো। প্রথম পথে শুধু বিপশ্চিৎ, বাঁরা তাঁদের মনে ধরানো। দ্বিভীয় পথে বিপশ্চিৎ

- ৩) ভারতশিল্পের বড়ঙ্গ— পৃষ্ঠা ৬
- ৪) ভারত শিল্পে মূর্তি—পৃষ্ঠা ৩

অবিপশ্চিৎ নেই— মনে ধরা মনে ধরানো নিয়ে কথা। এই দুই ধারাই চুলেছে অনির্বচনীয় রসের দিকে, এ কথা অবনীন্দ্রনাথ বললেন<sup>2</sup>— 'অলঙ্কারের পণ্ডিতেরা যে রস চান তাঁকেও তারা ব্যাখ্যা করলেন অনির্চনীয় বলে, আর যে অলঙ্কার গড়ে না কিন্তু অলঙ্কার পরে এবং অলঙ্কার গড়ে সেও বললে—মনে ধরলো তো রস হ'ল, না হ'লে হ'ল না।

রস অর্থাৎ শিল্পানন্দেব অনির্বচনীয়ত্ব শুধু প্রাচীন আলঙ্কারিকদের পলায়নী মনোবৃত্তির নিদর্শন হিসেবে নেওয়ার রেওয়াজটা এ যুগে শুধু শিথিল হয়েছে। আধুনিক সেমান্টিকস্ 'অনির্বচনীয়ত্ব', 'দুর্বোধ্যতা' প্রভৃতি ধারণাকে অতি সাধারণ ও সহজ্বলভা করে তলেছে। Good কথাটিকে কেন্দ্র ক'রে যে অর্থবিভ্রাট ঘটেছে তার আলোচনা আর প্রাসন্ধিক নয় শব্দার্থের অনির্বচনীয়ত্ব প্রসঙ্গে। ভোক্তার দিক থেকেও বিচার করলে রসের অনির্বচনীয়ত্ব বা রহস্যময়তার কোনো ন্যনতা চোখে পড়ে না। অবনীন্দ্রনাথের মতে শিল্পশাস্ত্রের, বসশাস্ত্রের কথা অনেকখানি এই ভোক্তার দিকে। রচযিতাকে কতকটা ভোক্তার কাজও করতে হয় : কেন না সেও তার বাইরে ও তার অন্তরে যে রসের ফোয়ারা ছটছে তাকে উপভোগ করছে। মধকর মধুর স্বাদ পেলে তবেই না মধু সংগ্রহ করে : সে মধুর পদার্থ সজন ক'বে চলে। এই যে স্বাদ গ্রহণের ক্ষমতা, এত স্বাই পেল না : পেল শুধ দই শ্রেণীর মানয— শিল্পী ও রসিক। এদের দজনার ক্ষেত্রেই শিল্পরসাম্বাদনে এরা সেই অনির্বচনীয় তত্ত্বেরই পোষকতা করছেন। কেন না স্রষ্টা যে আনন্দ পরিবেশন করলেন, রসিকের আনন্দ ভোক্তার রসাম্বাদন যে ঠিক সেই পরিমাপের হবে, তাদের প্রকৃতিও হবে অভিন্ন, এমন কথা বোধ হয় যুক্তিসঙ্গত হবে না। শিল্পী ঠার কবিতা লিখে বা তাকে ভোগ করে যে আনন্দ পেয়েছেন, ভোক্তা বা রসিক হয়ত তার চেয়ে বড আনন্দের সন্ধান পেয়েছেন। ভোক্তা হযত শিল্পীর ছবিতে আঁকা জগৎকে দেখে তাঁর নিজস্ব আর একটা জগৎ সৃষ্টি ক'রে নিয়েছেন। তার রূপ, রং, আকার, প্রকার হয়ত ভিন্ন জগতের ও ভিন্ন প্রকৃতির। তাঁর পাওয়া আনন্দ শিল্পীর আনন্দকে ছাডিয়ে যেতে পারে। উদাহরণ দিই রবীন্দ্রনাথের একটি গান থেকে উদ্ধৃতি দিয়ে—

> 'এবার বুঝি ভোলার বেলা হল— ক্ষতি কী তাহে যদি বা তুমি ভোল।। যাবার রাতি ভরিল গানে সেই কথাটি রহিল প্রাণে, ক্ষণেক তরে আমার পানে

> > করুণ আঁখি তোল,

মিলনের আনন্দ ও আসর বিরহ বেদনার পরিমাপ করা দুরহ কর্ম; সে অসাধ্য সাধন করা কারো পক্ষেই সম্ভব নয়। কবির আনন্দ বেদনা তাঁর একান্ত গোপন সম্পদ। আকার রসিকের মনের সঠিক খবরটুকুও পাবার উপায় নেই। রসিক বা শিল্পী যদি আপন আপন আনন্দ-বেদনার মাপ-পরিমাপ করতে সমর্থও হন তবু বলতে হয় যে পরিমাণগত বিস্তারটুকু বোধগম্য হলেও তার গুণগত কৌলীনাটুকু নির্ধারণ করা অসম্ভব বললেই চলে। কবিও তার পরম আনন্দের লগ্নটিকে তার স্বরূপে ধরতে পারেন কি না, সে সম্বদ্ধে যথেষ্ট সন্দেহের অবকাশ আছে। রবীক্রনাথের আর একটি গান উদ্ধৃত করি—

৫) বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী—পৃষ্ঠা ১৬২

'কী ধ্বনি বাজে গহন চেতনা মাঝে! কী আনন্দে উচ্ছুসিল মম তনুবীণা গহন চেতনা মাঝে।'

কবির, শিল্পীর গহন চেতনা মাঝে কি আনন্দ বিষাদের ধ্বনি যে উখিত হয়, তার যথাযথ চিত্রণ কবি বা শিল্পীর পক্ষেও সম্ভব হয় না। রসিকসুজন আনন্দ উপভোগ করেই ক্ষান্ত হন; তার ব্যাখ্যা বা প্রকাশ ভোক্তাব কাজ নয়; আব সে কাজে সে পাবদশীও নয়। অতএব আনন্দ-বেদনার ধাবা দুর্জ্বেয় ও অনিবর্চনীয় হয়েই রইল। তাই ত, অবনীন্দ্রনাথ বললেন যে শিল্পরচনার ধারার মধ্যে গিয়ে মিললো, তার স্বরূপ ধরা গেল না। 'অনিবর্চনীয়' বলেই তাকে নির্দেশ করলেন পশুতেরা। তবে যে-যে উপায়ে, যে-যে প্রক্রিয়ায় ক্রিয়া ক'রে যে-যে রসের উদ্রেক করা যেতে পারে তারি শুধু বিচার ক'রে চললো রসশাস্ত্রের আলাপ আলোচনা। অবনীন্দ্রনাথও বললেন যে, অনিবর্চনীয়ত্বের দোহাই দিয়ে হাত - পা গুটিয়ে বসে থাকলে চলবে না। তাই ত' শিল্প আলোচনার ধারা উজ্জীবিত হ'য়ে বইল, প্রসারিত হ'য়ে গেল এক যুগ থেকে অন্য যুগে।

অবনীন্দ্রনাথ বললেন— 'আমাদের এক শ্রেণীর মূর্তিশিল্প অনেকটা এই শক্ত করে বাঁধা পাথর, তাবপর সঙ্গীত অভিনয় ইত্যাদি, যেখানে দেশ-কাল-পাত্র-ভেদে এবং নিজের নিজের রুচি অনুসাবে যে সব রাগরাগিনী রচনা হয়ে গেল, তার থেকে সময়ে সময়ে নানা বাঁধুনি ও কায়দার হিসেব জড়ো ক'রে আইন প্রস্তুত হ'ল—সঙ্গীতশাস্ত্র হ'ল, ছন্দশাস্ত্র হ'ল, নাট্যশাস্ত্র হ'ল । শুধু নাট্যশাস্ত্রই হ'ল না, তাকে ধুব সত্যের আকর কপে গ্রহণ করা হ'ল। বলা হ'ল, এমন জ্ঞান নেই, এমন শিল্প নেই, এমন বিদ্যা নেই, এমন কর্ম নেই, এমন শিল্প নেই, এমন বিদ্যা নেই, এমন কর্ম নেই, এমন গোট্যশাস্ত্রে মেলে না। অর্থাৎ শিল্পশাস্ত্রকে এক্ষেত্রে একটা অনন্য মর্যাদা দিয়ে শিল্পকে ভোক্তা অনির্ভর একটা সার্বিক আবেদনে মণ্ডিত ক'রে তোলার প্রযাস করা হয়েছে। কিন্তু শিল্প বোধ হয় বিষয় এবং বিস্তুবৈভব-অনির্ভব। অবজেকটিভ কোনো মানদণ্ডে বোধ হয় এর পবিমাপ করা চলে না। বিষয়-আশ্রিত গাণিতিক বা আনুপাতিক হার শিল্পলোকে একেবারে অচল। বাষ্টি-সমষ্ট্রিব উৎকর্য এবং অপকর্ষের যে পরস্পব পরিপূরক ধাবণা আমাদের মনে বদ্ধমূল হয়ে আছে তাও কিন্তু শিল্পব জগতে কাজ করে না। অবনীন্দ্রনাথ বলনেন\*—

'জাতীয় উৎকর্ষ এবং শিল্পের উৎকর্ষ সমাজের মতো একভাবে এক সঙ্গে হয় না। এ এক হিসেব ধবে বাড়ে ও আর এক হিসেব নিয়ে বাড়ে— একের বাড় অন্যের বাড়ের সাপেক্ষ নয়। ধন বাড়লে সঙ্গে পঞ্জে বিদ্যাও বাড়বে— এ যেমন ভুল, জাতির উৎকর্ষ বলতে শিল্পীর উৎকর্ষ ভাবাও ঠিক তেমনি ভুল। জাত যে হিসেবে বড় হয় সে হিসেবে তার সঙ্গে শিল্পকলাও যে বড় হ'য়ে ওঠে এমনটা ঘটে না। অর্থাৎ অবনীন্দ্রনাথ বলতে চাইলেন যে সমাজের সামগ্রিক জীবনসাধনার সঙ্গে শিল্পীর শিল্পসাধনার কোনো আত্যন্তিক যোগ নেই। আমাদের জীবনের সামগ্রিক কর্মসাধনার মধ্যে শিল্পসাধনা বিধৃত নয়, মানুষের জীবনধর্মের বৃত্তবলয়ের বাইরে কি তবে শিল্পের স্থান ও প্রশাটি খুবই দুরুহ; বিশেষ ক'রে যখন ভোজদেব বলেন যে, শিল্পচচা

৬) জাতি ও শিল্প। বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী—পৃষ্ঠা ২০৯

এবং জীবনচর্যা ভারতীয় জীবনদর্শন প্রসঙ্গে একাত্ম হয়ে উঠেছে। নব্যদার্শনিক ক্রোচেও তাঁর সর্বশেষ গ্রন্থ 'My Philosophy'তে বললেন যে শিল্প প্রচেষ্টাকে নৈতিক বলা যেতে পারে কারণ, মানুষের শিল্প প্রচেষ্টা তার বৃহত্তর জীবনায়নের অঙ্গ মাত্র। বৃহত্তর জীবনসাধনাকে যদি নৈতিক বলা চলে তবে আমাদেব শিল্প এষণাকেও নৈতিক ধর্মে ঐশ্বর্যবান ভাবলৈ ভল ভাবা হবে না। কিন্তু অবনীন্দ্রনাথ এক্ষেত্রে শিল্পসাধনাকে একটি বৃহত্তর জীবনচর্চার অঙ্গ হিসেবে দেখছেন না। শিল্পাচার্যের এই উক্তি শুধুমাত্র ব্যক্তির ক্ষেত্রেই প্রযোজ্য নয় ; একটা জাতি বা নেশনের ক্ষেত্রেও এই তত্তটি প্রযোজা। দষ্টান্তম্বরূপ তিনি জাপানী শিল্প ও জাপানী জাতির বৈষয়িক উন্নতির দৃষ্টান্তের উপস্থাপনা করেছেন। তিনি বলেছেন যে প্রাচীন জাপান শি**ন্ধ-ঐশ্ব**র্যে সমৃদ্ধ হ'লেও, বৈষয়িক সমৃদ্ধিতে তার স্থান ছিল অকিঞ্চিৎকর। আর নব্য জাপান অর্থ-সামর্থ্যে বলীয়ান হ'য়েও কলাশিল্পসম্পদে বেশ পিছিয়ে পড়েছে। অর্থাৎ শিল্প-এষণা থেকে বহস্তর জীবনসাধনা বিযক্ত। এলিয়ট শিল্পীর মানসলোকে যে বিভাজনটক লক্ষ্য করেছিলেন— "The man who suffers' এবং 'The mind which creates'— অবনীন্দ্রনাথ আর এক পরিপ্রেক্ষিতে সেই দ্বিধা-বিভক্ত শিল্পচেতনা ও সমাজচেতনার কথা বললেন— শিল্পীর সঙ্গে জনগণের সামগ্রিক জীবনের দুস্তব ব্যবধান। সামগ্রিক জীবনসন্ধান ও শিল্পসন্ধান, দুটি বিভিন্ন খাতে ব'য়ে চলে। এরা একেবারে সমান্তরাল কিনা সে সম্বন্ধে অবনীক্রনাথ খব স্পষ্ট ভাবে কিছ বলেন নি। তবে ইঙ্গিতে এবং ব্যঞ্জনায়, রূপকে এবং উপমায় তিনি যে তত্ত্ব পরিবেশন কবলেন তাতে মনে হয় যে তিনি সামগ্রিক জীবনসাধনার সঙ্গে শিল্পসাধনার একটা বিষম সম্বন্ধের কল্পনা করেছিলেন। শিল্প সামগ্রিক সমাজ-চেতনার সঙ্গে, সমাজকল্যাণের সঙ্গে সচেতন ভাবে যক্ত হবে.এ তত্ত্বে তিনি বিশ্বাস করেন নি : এখানে তিনি বঁলা, রবীন্দ্রনাথ প্রমখ মনীবীদের সমধর্মী। তিনি বললেন— 'শিল্পের সঙ্গে জাতির বিবাহ রাক্ষস-বিবাহ জাতার সঙ্গে মণিমুক্তার বিবাহ দিলে যা ফল হয় সেই রকমের বস্তু হচ্ছে জাতীয় শিল্প।' অর্থাৎ শিল্প হ'ল শিল্পী-কেন্দ্রিক : ব্যক্তির রুচিকে আশ্রয় ক'রে শিল্পের রুসের প্রবর্তনা। সমাজ-মানসের বা গণমানসের কল্পিত সন্তার শিল্পে কোনো স্থান নেই। তাই 'জাতীয় শিল্প' ধারণার কোনো বৈধতা ও উৎকর্ষ অবনীন্দ্রনাথের নন্দনতত্ত্বে নেই বললেই চলে। 'জাতীয় শিল্পের' ধারণায় রসের ব্যত্যয় ঘটে : যে শিল্প একটা বিরাট জাতির সকল মানুষের রসের পিপাসা নিবন্তি করার সদিচ্ছা পোষণ করে, সে শিল্প তার স্ব-ধর্ম হারায়। শিল্প যদি সকলের রসের ভষ্ণার নিবৃত্তি করতে চায় তবে তার উদ্দেশ্য কখনই সফল হবে না। শিল্পেব মান ক্রমেই নিম্নগামী হবে. নামতে নামতে ক্রমে শে এমন একটা নিম্নভূমিতে অবতরণ করবে যেখানে আর রসের ধারাকে উজ্জীবিত ক'রে রাখা যাবে না। তাই ত' রুমা রুলা বললেন যে, শিল্প সবার জন্য নয়। তাই ত' অবনীন্দ্রনাথ শিল্পে অধিকার ভেদ তত্তকে স্বীকার ক'রে নিলেন। তিনি বললেন— শিল্প 'সহাদয় হাদয় সংবাদীর' জন্য, যিনি রসিক, যিনি বোদ্ধা, যিনি দরদী পাঠক এবং মরমী শ্রোতা তিনিই কেবল শিল্পের রসালোকের অধিকার অর্জন করেছেন, এ অধিকার সকলের জন্য নয়। অবনীন্দ্রনাথ লিখলেন'--- রসবোধ নেই রসশাস্ত্র পড়তে চাওয়ার যে ফল, শিল্পবোধ না নিয়ে শিল্পচর্চায় প্রায় ততটা ফলই পাওয়া যায়। এর উন্টোটা যদি হ'ত, তবে সব কটা অলংকার-শাস্ত্রের পায়েস প্রস্তুত করে পান করলেই ল্যাটা চুকে যেত। মৌচাকের গোপনতার মধ্যে কি উপায়ে ফুলের পরিমল গিয়ে পৌছোচেছ তা দেখতে পাওয়া যায় ; কিন্তু মধুর সৃষ্টি হচেছ

৭। শিল্পের অধিকার। বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী, পৃষ্ঠা ৫

একটা প্রকাণ্ড রহস্যের আডালে।' এই রহস্য ভেদ করা সব মানুষের কাজ নয়, তাই ত' শিল্পে অধিকারী ভেদের তত্ত্ব অবনীন্দ্রনাথের কাছে এতো গুরুত্বপূর্ণ হয়ে উঠেছিল। শিল্পের এই রহস্যকে বাদ দিলে, শিল্পের আর বিশেষ কিছু থাকে না। তাই ত রবীন্দ্রনাথ বললেন, art is maya', অর্থাৎ শিল্পকর্ম যে 'অপূর্ব বস্ক্র'; এই সত্যটুকু যাঁরাই স্বীকার করেন নি. তাঁরাই শিল্পের যথার্থ স্বরূপটুকু ধরতে পারেন নি। এটা যেমন ব্যক্তি-মানুষের বেলায় ঘটেছে, ঠিক তেমনি ভাবেই ঘটেছে এক একটা সমগ্র জাতির বেলায়ও। শিল্প হ'ল অনন্য পরতন্ত্রা। 'আমার শিল্প এক,আর তোমার শিল্প আরু এক, আমাদের দেশের শিল্প এক, তোমার দেশের অন্য— এ না হ'লে মানুষের শিল্পে বিচিত্রতা থাকত না। পথিবীতে এক শিল্পী একটা কিছু গড়ত, একটা কিছু বলত বা গাইতো আর সবাই তার নকল ক'রে চলত। যেমন রোমক শিল্প নকল নিয়েই চলেছিল— গ্রীক দেবতার মূর্তিগুলোর কারিগরিটার নকল। রোম ভেবেছিল গ্রীক শিল্পের সঙ্গে সমান হয়ে উঠবে এই সোজা রাস্তা ধরে ; কিন্তু যেদিন একটি গ্রীক শিল্পীর হাতের কাজ রসিকের চোখে ধরা দিল তার অপরিসীম পেলব মাধুর্যে, সেইদিনই ধরা পড়ে গেল অত বড় রোমক শিল্পের ভিতরকার সমস্ত শুদ্ধতা ও অসারতা। সপ্তম সর্গ, অষ্টম সর্গ, সাত কাশু, অষ্টাদশ পর্বগুলোর ছাঁচের মধ্যে নিজের লেখাকে ঢেলে ফেলতে পারলেই কিংবা নিজের কারিগরি বিদোটাকে হিন্দু, মোঘল অথবা ইউরোপীয় এমনি কোনো একটা যুগের বা জাতির ছাঁচের মধ্যে ধরে ফেলতে পারলেই আমাদের ঘরে শিল্প পুনর্জীবন লাভ ক'রে কলাবৌটি সেজে ঘুর ঘুর করে ঘুরে বেড়াবে, এই যে ধারণা এইটেই হচ্ছে শিল্পীদের সৃষ্টি-আরম্ভের কাজে অতি ভয়ানক সনাতন চোরাবালি। এর মধ্যে একটা চমংকার, চকচকে সাধভাষায যাকে বলে, লোষ্ট্র পড়ে আছে, যার নাম ট্র্যাডিসন বা প্রথা ; একে অতিক্রম করে যাবার কৌশল জানা হ'লে তবে শিল্পলোকের হাওয়া এসে মনেব পাল ভরে তোলে ; ডোববার আর ভয় থাকে না। এই কৌশল জানে তারা যাদের শিল্পলোকে অধিকার রয়ে গেছে। অরসিকেব সে অধিকার নেই। অরসিক হরবোলার বুলি, কলের গান শোনোতে পারে ; সে গতানগতিক ঢঙে পুতুল বানাতে পারে, মূর্তি গড়তে পারে অথবা গান বাঁধতে পারে। তার বেশী কিছু করার শক্তি তার নেই। চিরাগত প্রথার অনুসরণপ্রিয়তায় হয়ত, তাব শিল্প এষণায় পরিসমাপ্তি ঘটে। এই চোরাবালিতে বহু ভবভৃতির মনের আশা অতলে তলিয়ে গেছে। অবনীন্দ্রনাথ এই লিপিটুকু পাঠ করেছিলেন, তাই শুনি তিনি বারবার এই প্রসঙ্গে আমাদের প্রাচীন শিল্পশাস্ত্রের আর্যবাণী উদ্ধার করেছেন অভ্যন্ত নিষ্ঠার সঙ্গে। তিনি বললেন যে এই ট্র্যাডিসনকে কাটিয়ে ওঠবার শিল্পশাস্ত্র বৈদিক ঋষিরা আমাদের দিয়ে গিয়েছেন—মানুষের নির্মিত এই সব খেলার সামগ্রী, হস্তী, কংস, বস্তু, হিরণ্য, অশ্বতরীযুক্ত রথ প্রভৃতি যে শিল্প সমস্তই দেব শিল্পের অনুকরণ মাত্র— একে শিল্প বলা চলে না। এতো দেবশিল্পীর দ্বারা করা হয়ে গেছে, মানুষের কৃতিত্ব এর মধ্যে কোথায়? এতো শুধু প্রতিকৃতি ( নকল) করা হ'ল মাত্র।

যাদের শিল্পে অধিকার নেই, তারা ট্র্যাডিশনকে নকল করল, দেবশিল্পকে নকল করল, কিন্তু 'সৃষ্টি' তাদের ধরা সম্ভব হ'ল না। তারা ফুলের কয়েকটি কোরক দিয়ে নাড়াচাড়া করল, আপন অসহিষ্ণুতায় তাকে বারে বারে আঘাত ক'রতেও ছাড়ল না, কিন্তু তারা ফুল ফোটাতে পারল না। এদের উদ্দেশ্য করইে কবিগুরুর উদ্ভি—

৮। শিল্পে অনধিকার। বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী, পৃষ্ঠাও।

#### 'তোরা কেউ পারবি নে গো পারবি নে ফুল ফোটাতে।'

এই ফুল ফোটোনোর কাজ হ'ল নিজেকে বাইরে মেলে ধরা— আত্মপ্রকাশ করা। নন্দনতত্ত্বের পরিভাষায় বলব, আত্ম-অনুভৃতিকে আত্ম-সতন্ত্রুরূপেপ প্রত্যক্ষ করা। এটাই হ'ল মানুষের সবচেয়ে বিস্ময়কর সৃষ্টি। বৈজ্ঞানিক আবিষ্কার এর কাজে নগণ্য, একথা বললেন অবনীন্দ্রনাথ—সূর্যের মধ্যে ঝড় বইল, মানুষের গড়া যন্ত্রে তার খবর তাব সঙ্গে সঙ্গে এসে পৌছোল, নীহারিকার কোলে একটি নতুন তারা জন্ম নিলে ঘরে বসে মানুষ দেখলে। এর চেয়ে অন্তুত সৃষ্টি হ'ল— মানুষ তার আত্মাকে রূপে, রং, ছন্দ, সুর, গতি, মুক্তি সব দিয়ে ছড়িয়ে দিলে বিশ্বরাজ্যে।

অবনীন্দ্রনাথ বললেন, শিল্প হ'ল আত্মিক কর্ম—- জডধর্মের অভিরিক্ত হ'ল শিল্পধর্ম। এই ভাবনায় ভাবিত হয়েই দার্শনিকপ্রবর ক্রোচে বললেন, শিল্প হ'ল activity of the spirit, কোন কাজ আত্মিক কর্ম আর কোন কাজ তা নয়, তা বোঝা বেশ শক্ত। কেমন ক'রে বৃঝব, কোন কাজটা আত্মিক কর্ম? বোঝার সহজ পথ বাতলে দিলেন অবনীন্দ্রনাথ। তিনি বললেন. যে কাব্रে আনন্দেব যোগ , সেই কাজই রসের আকার ; যে মানদণ্ডে অবনীন্দ্রনাথ আত্মিক কর্মের স্বরূপ নির্ণয় করলেন প্রায় সেই কষ্টি পাথরেই Clive Bell তার 'Significant form তত্ত্বকে' যাচাই করে নিয়েছিলেন। যদি আমাদের দৈনন্দিন জীবনের অতি সাধারণ কাজে কর্মে এই আনন্দকে এনে যুক্ত করতে পারি তবে তাও শিল্প পদবাচ্য হয়ে উঠতে পারে। হিন্দুদের রামায়ণ, মহাভারত, ভর্তৃহরির বাক্যপদীয়, ক্ষেমেন্দ্রের কলাবিলাস প্রভৃতি গ্রন্থে চতুঃষষ্ঠীকলার উল্লেখ আছে। আবার জৈন আগম গ্রন্থ সমবায়াঙ্গে পুরুষদের জন্য দ্বি-সপ্ততি কলা এবং জমুদ্বীপ প্রজ্ঞপ্তির টীকায় মেয়েদের জন্য চতুঃষষ্ঠীকলার উল্লেখ আছে। ভোজদেবের মতো আমরা যদি বলতে পারি যে শিল্পচর্চা ও জীবনচর্যা সমার্থক, তবেই কলার শ্রেণীবিভাগের এই বিস্তৃত তালিকা গ্রহণযোগ্য হয়ে উঠে! কিন্তু এ কথা আমাদের মনে রাখতে হবে যে এই 'গ্রহণযোগ্য' হয়ে ওঠার মূলে রয়েছে আনন্দ। এই আনন্দের যোগটুকু ঘটলে তবেই জীবন ও শিল্প হয়ে উঠবে অনায়াসে। অন্যথায় ফুল কোনোদিনও ফুটবে না। অবনীন্দ্রনাথ প্রশ্ন করেছেন রসের সঙ্গে কাজের বন্দীর পরিচয়, পরিণয় ঘটাবার কি আশা নেই। কেন থাকবে না? কাজকর্ম আমাদেরই বেঁধে পীড়া দিচ্ছে এবং কবি শিল্পীরসিক— এঁরা সব এই কাজের জগতের বাইরে একটা কোনো নতুন জগতে এসে বিচরণ করেছেন তা তো নয় ? কিংবা জীবনযাত্রার আখমাড়া কলটার কাছ থেকে চটপট পালাবার উৎসাহ তো কবি শিল্পী এঁদের কারু বড় একটা দেখা যাচেছ না। তাঁরা তবে কি বেঁচে রয়েছেন? অবনীন্দ্রনাথ দৃষ্টান্ত দিয়ে আমাদের বোঝাতে চাইলেন তাঁর বক্তব্য। তিনি লিখলেন— কবীরের কাজ ছিল সারাদিন তাঁত বোনা, অফিসে বসে ৰুলম পেশার কিংবা পাঠশালে বসে পড়া মুখস্থর সঙ্গে তার কমই তফাত। রসের সম্পর্ক মাকু ঠেলার সঙ্গে যত কলম ঠেলার সঙ্গেও তত। কবীর স্বাধীন জীবিকার দ্বারা অর্জন করতেন টাকা, ইচ্ছাসুখে ঠেলতেন মাকু। আনন্দের সঙ্গে কাজ বাজিয়ে চলতেন। ঐ যে কবীরের ইচ্ছাসুখে তাঁত বোনার রাস্তা তারি ধারে তাঁর কন্মবৃক্ষ ফুল ফুটিয়ে ছিল। এই ইচ্ছাসুখটুকুর মুক্তি কবি শিল্পী গাইয়ে গুণী সবাইকে বাঁচিয়ে রাখে। এই হ'ল আনন্দ, একে বলা হয়েছে ব্রহ্মাস্বাদ সহোদর।

৯। শিল্পে অধিকার। বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী, পৃষ্ঠা ১৮।

### অবনীক্রনাথের সৌন্দর্য দর্শন

যাঁরা জীবনকে শিল্প এবং শিল্পায়নকে জীবনায়ন বলে গ্রহণ করেছিলেন, শিল্পীশ্রেষ্ঠ অবনীন্দ্রনাথ তাঁদের অগ্রণী একথা আমরা জানি। সুদীর্ঘ জীবনের পথপরিক্রমায় শিল্পীগুরু সাধাকে সিদ্ধ করেছেন, আশেপাশে ছড়িয়ে গেছেন সুন্দরের তিলক-সাধ্যকে-আঁকা অজত্র খেলনা। যে খেলনার শিক্সমূল্য উদঘাটিত করেছে শিক্সীর প্রতিভা-ঐশ্বর্য। সোনার আলো স্ফটিকাধারে প্রতিফলিত হ'য়ে যে অপরূপ সৌন্দর্যলোকের সূজন করে— তা আমরা দেখেছি অবনীক্রনাথের শিরে। যে প্রমসুন্দরের লীলা চলেছে বিশ্বময়, তাকে দেখবার সাধনাই হ'ল শিরীর সাধনা। সে অ-ধরার, অ-দেখার পিছু পিছু শিল্পী অভিসারে চলে। পরম সুন্দর চিরদিন ্রেকে যায় মানুষের নাগালের বাইরে। হঠাৎ কখনও সায়াহ্নের সোনাগলানো সূর্যান্তের চকিত আভায় সেই পরমসুন্দরের দেখা পায় শিল্পী— আভাসে হয়ত' প্রতাক্ষ হয় সেই পরম সুন্দর। শিল্পীর অন্তরলোক উদ্ভাসিত হয়, উৎসারিত হয় কল্পনা। তবুও সুন্দর ধরা দেয় না। আর্র সেই পরম সুন্দরের ধরা না দেওয়ার জন্যই ত' সম্ভব হয় যুগে যুগে শিল্প-বিবর্তন। শিল্পীর মনে যে পরম সুন্দরের ধারণা বিচিত্র বিশ্বসৃষ্টির মধ্য দিয়ে বিচিত্রতর হ'য়ে ফুটে উঠেছে, সেই পরম সুন্দরের দেখা পেল না বলেই ত' শিল্পী-মনের অভিসার চলল এক কালের বেড়া ডিঙ্গিয়ে কালান্তরে। অন্তরে সুন্দরের ধারণায় দীপ জ্বালা— সেই দীপের আলোয় পথ চিনে অভিসারে চলেছে শাশ্বত শিল্পী-মানস। শিল্পীগুরুর ভাষায় বলি ঃ 'যদি পরমসুন্দরের প্রত্যক্ষ উপমান পেয়ে সত্যই কোনোদিন মিটে যায় মানুষের এই স্পৃহা, তবে ফুলের ফুটে ওঠার, নদীর ভ'রে ওঠার, পাতার ঘন সবুজ হ'য়ে ওঠার, আগুনের জ্বলে ওঠার চেষ্টার সঙ্গে সঙ্গে মানুষেরও ছবি আঁকা, মূর্তি গড়া, কবিতা লেখা, গান গাওয়া ইত্যাদির স্পৃহা আর থাকে না। (সৌন্দর্যের সন্ধান)

মানুষেব পরমসুন্দরকে কখনও পূর্ণরূপে প্রত্যক্ষ করা হ'য়ে ওঠে না, তাই তার আর্টও কোথাও কখনও পূর্ণ সুন্দর হ'য়ে উঠতে পারে না। মানুষের সহজাত অপূর্ণতা তাকে পূর্ণের দিকে নিয়ে চলে— তার অপূর্ণ শিল্পবোধ পূর্ণের সন্ধান করে যুগে যুগান্তরে। দেশে দেশে দেখি তাই শিল্পকলার ক্রমবিবর্তন: লিওনার্দের কালজয়ী প্রতিভা যখন শিল্পসৃষ্টি করল তখন সে যুগের মানুষ ভেবেছিল বৃঝি শিল্পসৃষ্টির শেষ কথা বলা হ'য়ে গেছে। লিওনার্দের বিজ্ঞানী মন, তাঁর প্রগাঢ় পাণ্ডিত্য তাঁর শিল্প-শৈলীকে নৃতন রূপ দিয়েছিল— তাঁর সূজনী প্রতিভা সৃষ্টি করেছিল রূপেও রেখায় অনবদ্য শিল্পসৌন্দর্য। তবু শিল্পের ক্রমবিবর্তন, শিল্পমীমনের এগিরে চলা সেখানেই থেমে যায় নি। আমরা দেখি জার্মানীর পরবর্তী শিল্প আন্দোলনের নায়ক জুরারকে—জুরার এগিয়ে চলেছেন লিওনার্দো—যুগকে পিছনে ফেলে। ডুরার তাঁর স্বজ্ঞাতীয় 'রিয়ালিটি' বোধকে ইতালীয় আঙ্গিক ও শিল্পদর্শনের আলোকচ্ছটায় অপূর্ব সুষমামণ্ডিত ক'রে পরিবেশন করেছেন রসিকজনের দরবারে, একথা ইতিহাস বলে।

শিল্পেতিহাসের এই বিবর্তন আমরা প্রত্যক্ষ করেছি গ্রীসদেশে, ভারতবর্ষে এবং মিশরে— এই প্রাচীন সভ্যতাসমৃদ্ধ দেশগুলির সংস্কৃতিবান মানুষের মন প্রমসুন্দরকে দেখতে চেযেছে— সাধনা করেছে সবকিছু পণ ক'রে। তবু দেখা পায়নি এই পরম সুন্দরের। এই দেখা না পাওয়ার জন্যই শিল্পীদের রূপ নিয়ে আর বঙ নিয়ে, রেখা নিয়ে আর ঢং নিয়ে পরীক্ষা চলেছে কেমন ক'রে আভাসে দেখা কল্পলোকের পরম সুন্দরকে ধরে দেওয়া যায় সহাদয় হাদয়সংবাদী মানুষের কাছে। তাই এতো পরীক্ষা নিরীক্ষা— তাই খানিক এগিয়ে আবার পিছিয়ে যাওয়া, তারপর আবার এগিয়ে চলা। "আজ যেখানে মনে হ'ল, আট দিয়ে বুঝি যতটা সুন্দর হ'তে পারে তাই হ'ল, দেখি সেইখানেই এক শিল্পী দাঁড়িয়ে, বলছে, হয় নি, আরো এগোতে হবে কিংবা পেছিয়ে অন্য পদ্ম ধরতে হ'বে। পরমসুন্দরের দিকে মানুষের মন ও সঙ্গে তার আর্টের গতি ঠিক এইভাবেই চলেছে— গতি থেকে গতিতে পৌছুছে আর্ট এবং একটা গতি আর একটা গতি সৃষ্টি করছে। ঢেউ উঠল ঠেলে, মনে করলে বুঝি চরম উল্লতিকে পেয়েছি, অমনি আর এক ঢেউ তাকে ধালা দিয়ে বললে, চল আরও বাকি আছে। এইভাবে সামনে আশেপাশে নানাদিক থেকে পরমসুন্দরের টান মানুষের মনকে টানছে বিচিত্র হন্দে বিচিত্রতার মধ্য দিয়ে, তাই মানুষের সৌন্দর্যের অনুভৃতি তার আর্ট দিয়ে এমন বিচিত্র রূপ ধরে আসছে— চির যৌবনের দেশে ফুল ফুটেই চলেছে নতুন।

শিল্পীর এই প্রমসুন্দরের অনুধ্যান একতরফা নয়। প্রমসুন্দরও শিল্পীকে খুঁজছেন কখনও বা চকিত আভাসে আপনাকে প্রকাশ করছেন শিল্পীর অনাবৃত দৃষ্টির প্রত্যক্ষতায়। রবীন্দ্রনাথ এই প্রমসুন্দরের কথাই বলেছেন তাঁর ছন্দোময় ভাষায় ঃ

চকিত আলোকে কখনো সহসা দেখা দেয় সুন্দরুদ্র দেয় না তবুও ধরা,
মাটির দুয়ার ক্ষণেক খুলিয়া আপন গোপন ঘর
দেখায় বসুন্ধরা।
আলোকধামের আভাস সেথায় আছে
মর্ত্যের বুকে অমৃতপাত্রে ঢাকা,
ফাগুন সেথায় মন্ত্র লাগায় গাছে,
অরূপের রূপ পল্লবে পড়ে আঁকা,
তারই আহানে সাড়া দেয় প্রাণ, জাগে বিস্মিত সুর
নিজ অর্থ না জানে।
ধূলিময় বাধাবন্ধ এড়ায়ে চলে যাই বহুদ্ব
আপনারি গানে গানে।

অমৃতপাত্রের সুবর্ণমথ আবরণে প্রচ্ছন্ন পরমসুন্দর শিল্পীর মনকে ইঙ্গিতময় আহানে ব্যাকুল ক'রে তোলে। শিল্পী সাড়া দেয়- সে সাড়ায় সুর ফুটে ওঠে,বর্ণাঢ্য আলিম্পন আঁকা হয়। আগেই বলেছি যে শিল্পীই যে কেবল পরম সুন্দরকে খুঁজে ফিরছে তাই নয়, পরম সুন্দরও শিল্পীকে খুঁজছেন। বিশ্বজোড়া রূপ সন্ধান ক'রে ফিরছে একজন 'খেলুড়ি আটিস্ট'কে— যে তাদের নিয়ে লীলা করবে। পরম সুন্দরও খুঁজে ফিরছেন শিল্পীমনকে, নেমে আসছেন তাঁর উত্তৃঙ্গ স্বর্গলোক থেকে মর্ত্যলোকের সীমানায়, শিল্পীমনের প্রত্যন্ত তটে। এ যেন হেগেলের Absolute এযেন রবীন্দ্রনাথেব জীবনদেবতা, যাঁর উদ্দেশে কবি বলেছেন ঃ

"আমার মিলন লাগি তুমি আসছ কবে থেকে। তোমার চন্দ্র সূর্য তোমার রাখবে কোথায় ঢেকে।"

এ অভিসার দু তরফা— মহাপ্রাণ এবং ক্ষুদ্র প্রাণের দ্বিমুখী যাত্রা শেষ হয় সার্থক শিল্পের রূপায়ণে। আবার শিল্পীগুরুর কথাতেই বলিঃ

"এমনি বৃপ সমস্ত দিকে দিকে জলে স্থলে আকাশে বন্দী থাকে- আটিসকৈ খোঁজে তারা সবাই। তাদের নিয়ে লীলা করবে এমন একজন খেলুড়ি আটিসকৈ খুঁজে ফিরছে বিশ্বজোড়া রূপ সকলে। সেই বিক্রমাদিত্যের আমলে একটা শুকনো গাছ মাঠের ধারে সে অপেক্ষা করছিল যে তাকে নিয়ে একটি বার সত্যি সত্যি খেলবে তার জন্য। রাজা গেলেন পথ দিয়ে, দেখলেন শুকনো গাছ। রাজার সঙ্গেই রাজকবি—তিনি কবি নন কিন্তু পদ্যে কথা বলেন— তিনি বললেন 'এ যে দেখি শুদ্ধ কাঠ।' ভাগ্যি ছিলেন সঙ্গে সত্যিকার কবিও খেলুড়ি। তিনি বলে উঠলেন : 'কি কও শুকনো কাঠ?

"ও সে তরুবর রসের বিরহে হতাশে দহে।" (রূপ)

এ কাহিনী শুধু বিক্রমাদিত্যের আমলের নয়, একথা সকল কালের ও সকল দেশের। সত্যিকারের কবি-খেলুড়ির দল অপেক্ষমান রূপকে দেখে দু'চোখ ভ'রে, তারপর রস সৃষ্টি হয়। সে রস হ'ল ব্রহ্মাস্বাদ-সহোদর। সে রস সম্পর্কে দার্শনিক বলেছেন রসো বৈ সঃ।

খেলুড়ি আটিস্ট যে রূপকে দেখে সে রূপ Objective; সে রূপ পরম সুন্দরের প্রকাশ। এই সুন্দরকে যদি Platonic Idea বলি তা হলে হয়ত' অনেকটা ঠিক বলা হবে। এই ব্যক্তি নিরপেক্ষ রূপের কথা নিয়ে, পরম সুন্দরের তত্ত্ব নিয়ে আমরা এতক্ষণ আলোচনা করেছি। এই ধারণার পাশাপাশি আর একটি বিপবীত ধারণাও আমরা শিল্পীগুরুর লেখার মধ্যে অনুসূত্ত দেখতে পাই। সে ধারণা হ'ল Subjective সৌন্দর্যের ধারণা। সুন্দর, পরমসুন্দরকে চকিত আভাসে হঠাৎ দেখার আনন্দ নয়, সুন্দরের আনন্দের মধ্যে শিল্পীর আনন্দ রয়েছে। সুন্দর যাকে বলছি সে পরম সুন্দরের প্রকাশ বলেই সুন্দর নয়, সে সুন্দর কারণ আমি তাকে সুন্দর করে দেখছি। আমাব চোখের আলোয় বিশ্বজ্ঞগৎ আলোকিত হ'ছে, আমার মনের সুন্দরের প্রাণ প্রতিষ্ঠা করছে। অবনীন্দ্রনাথ বলছেন ঃ

"একটা কথা কিন্তু মনে রাখা চাই, সাজগোজ, গোশাক-পরিছেন ইত্যাদির সম্বন্ধে কিছু ওলট-পালট সময়ে সময়ে যে হয়ে আসছে তা ঐ ব্যক্তিগত স্বাধীন রুচি থেকে আসছে। সূত্রাং সব দিক দিয়ে সুন্দরের বোঝাপড়া আমাদের ব্যক্তিগত রুচির উপরেই নির্ভর করছে।" (সৌন্দর্যের সন্ধান)

এখানে সুন্দরকে ব্যক্তিনির্ভর হিসেবে দেখা হয়েছে— সুন্দর এখানে পরম সুন্দরের চকিত প্রকাশ নয়। অবনীন্দ্রনাথ এখানে Objective determination-এর কথা বলছেন না। সুন্দর যেন এখানে স্রষ্টার রুচির খেরাল-খুশিতে চলছে। শিল্পীর সুন্দরের ধারণা বাইরে থেকে আহত হয় নি। এখানে শিল্পীগুরু একথা বলছেন না যে রূপ রয়েছে বিশ্বময় ছড়িয়ে। রূপ যেন আসছে শিল্পীর, খেয়াল-খুশির পাখায় ভর ক'রে। রূপ যেন বাঁচছে শিল্পীর রুচিকে আশ্রয় ক'রে। এই ধারণার কথা ছড়িয়ে রয়েছে অবনীন্দ্রনাথের নানান্ লেখায়। জ্যোড়াসাঁকোর ধাবে বইয়ে তিনি বলেছেন ঃ "দেখুলুম আর আঁকলুম, আমার ধাতে সয় না। অনেক দিন ধরে মনের ভিতরে যা তৈরী হ'ল তাই ছবিতে বের হ'ল। মন ছিপ ফেলে বসে আছে চুপচাপ। আর সবাই

কি ঠিকঠাক বের হয়। মুসৌরি পাহাড়ের একটি সদ্ধের পাখি আঁকলুম, কি ভাবে সে ছবিচা এল? সদ্ধে হচ্ছে, বসে আছি বারান্দায়, বাংলাদেশে সেদিন বিজয়া। হঠাৎ দেখি চেয়ে একটা লাল আলো পরপর পাহাড়গুলির উপর দিয়ে চলে গেল। সেই আলোয় পাহাড়ের উপরে ঘাসপাতা ঝিলমিল করে উঠল। মনে হ'ল যেন ভগবতী আজ ফিরে এলেন কৈলাসে, আঁচল থেকে খসা সোনার কুচি সব দিকে দিকে ছড়াতে ছড়াতে। রঙ, আলোর ঝিলমিল, তার সঙ্গে একটু ভাব— উমা ফিরে আসছেন কৈলাসে। তখনি ধরে রাখল মন। কলকাতায় এসে ছবি আঁকতে বসলুম। ঠিকঠাক সেই ভাবেই কি বের হয় ছবি। তা তো নয, মনের কোন থেকে বেরিয়ে এল সোনালি রূপোলি রঙ নিয়ে সুন্দরী একটি সদ্ধের পাখি— সে বাসায় ফিরছে। মনের এ কারখানা বৃঝতে পারি নে। এত আলো, এত ভাব সব তলিয়ে গিয়ে বের হ'ল একটি পাখি, একটি কালো পাহাড়ের খণ্ড, আর তার গায়ে এক গোছা সোনালী ঘাস। অনেক ছবিই তাই— মনের তলা থেকে উঠে আসা বস্তু।"

শিল্পীর কাছে সৃন্দর হ'ল মনের তলা থেকে উঠে আসা সোনা। যত কিছু কারিগরি, যত কিছু রন্তের বাহার সব সেখানে থেকে ক'রে দেওয়া। বাইরে যখন এল তখন সে ভুবনমনোমোহিনী— তার কাছে চাইবার আছে অনেক, তাকে আর দেবার কিছু নেই? তার ঐশ্বর্য ঐ শিল্পীমনের তলা থেকে কৃড়িয়ে আনা সাত রাজার ধন। মনের অন্তহীন সম্পদের কতটা সে গায়ে মেখে এসেছে তাই সে সৃন্দর। বাগেশ্বরী শিল্প প্রবদ্ধাবলীতে শিল্পীশুরু বলেছেন ঃ "কাজেই বলতে হবে আয়নাতে যেমন নিজের চেহারা তেমনি মনের দর্পণেও আমরা প্রত্যেকেরই স্বতন্ত্র ঘরকলা তাই সেখানে অনের মনোমতকে নিয়ে থাকাই চলে না, খুঁজে প্রেত আনতে হয় নিজের মনোমতটি।"

একথা সত্য। তবে এই নিজের মনোমতটি যদি সুন্দরের নমুনা হয় তা হ'লে শিক্কের সার্বিকতা বা ইউনিভার্সাালিটি বলে কিছু থাকে না বলেই মনে হয়। অন্যের মনোমতকে মনে স্থান না দিতে পারলে শিল্পের জগতে সর্বজনগ্রাহ্য সুন্দর বলে কিছুই বা থাকবে কি ক'রে? পরম সুন্দরকে স্বীকার ক'রে নিলে অবশা আটের সার্বিকতাকে যথাযোগ্য মূল্য দেওয়া হয়— এ কথা আমরা মানি। শিল্পগুরু এখানে কিন্তু শিল্পের Subjectivityকৈ এত প্রাধান্য দিয়েছেন যে, আর্ট ভার সর্বজনগ্রাহ্য আবেদনকে নিঃসন্দেহে হারিয়ে ফেলেছে। অবশ্য কোনো শিল্পেরই সর্বজনগ্রাহ্য আবেদন আছে কি না সে সম্পর্কেও যথেষ্ট সন্দেহের অবকাশ বিদ্যমান। নন্দনতাত্ত্বিক পণ্ডিতেরা বলেন যে, সহাদয় হাদয়সংবাদী রসিক মন ছাড়া অন্য কারও রসের অমৃতময়লোকে প্রবেশের অধিকার নেই। এ কথা অনেকেই স্বীকার করেন। শিল্প শিল্পীকেন্দ্রিক। তাই অবনীন্দ্রনাথ আর্টকে শিল্পীর মনের কিনারা থেকে বিশ্বজনের মনের ঘাটে ঘাটে পৌছে দেবার কথা ভেবেছেনঃ তিনি বলছেনঃ

"আমার নিজের মুখে কি ভাল লাগল না লাগল, তা নিয়ে দু'চার সমরুচি বন্ধুকে নিমন্ত্রণ করা চলে কিন্তু বিশ্বজোড়া উৎসবের মধ্যে শিক্সের স্থান দিতে হ'লে নিজের মধ্যে যে ছোট সুন্দর বা অসুন্দর তাকে বড় ক'রে, সবার ক'রে দেবার উপায় নিছক নিজস্বটুকু নয়; সেখানে individuality-কে universality দিয়ে যদি না ভাঙ্গতে পারা যায় তবে বীণার প্রত্যেক ঘটি তার পুরো সুরেই তান মারতে থাকলে কিম্বা অন্য সুরের সঙ্গে মিলতে চেয়ে মন্দ্র মধ্যম

হওয়াকে অস্বীকার করলে সংগীতে যে কাশু ঘটে, পাত্র ও সৌন্দর্য সম্বন্ধে সেই যথেচ্ছাচার উপস্থিত হয় যদি সুন্দর-অসুন্দর সম্বন্ধে একটা কিছু মীমাংসায় না উপস্থিত হওয়া যায় আটিস্ট ও রসিকদের দিক দিয়ে।"

শিল্পীগুরু ইউনিভার্স্যালিটির হাতুড়ি দিয়ে ইগুভিজুয়ালিটির জমাট বাঁধা রূপকে ভাঙতে চাইছেন জনতার মধ্যে সেই রূপকণিকাগুলি পরিবেশন করবার জন্য। নিজের মনোমতকে ভেঙেচুরে তচনচ ক'রে অপরের মনোমত করতে হবে। সমরুচি বন্ধদের নিমন্ত্রণ ক'রে খাওয়ালে যদি ইউনিভার্স্যালিটি না থাকে তা ইউনিভার্স্যালিটি নাই বা রইল। সকলের পাতে পরিবেশন করতে হ'লে সাধারণ খাদ্য পরিবেশন করতে হয়, একথা সহজেই বোঝা যায়। আর যা সাধারণ তার শিল্পমূল্য অসাধারণ হবে কেমন ক'রে? তাই, অনেকের মতে শিল্পের সর্বজনবোধ্য আবেদন থাকে না। সালভাডোর ডালি বা জন ফ্রেডরিক হেরিং সবার জন্য আঁকলে আমরা এঁদের কথা হয়ত জানতে পারতাম না দেশ-কালের সীমানা পেরিয়ে হয়ত এরা আমাদের কাছে এসে পৌছতে পারতেন না। শিল্প সবার জন্য নয়। যাঁরা শিল্পীর সমান ধর্মা, তাঁরা শিল্পীকে বৃঝবেন, শিল্পের রসোপলব্ধি করবেন। সেখানে দেশ-কালের বাধা নেই। হাজার বছর পরে হয়ত এক বোদ্ধা-মন এসে আবিষ্কার করবে অজস্তা ইলোরার গুহাচিত্রের সৌন্দর্যকে। সে মন গুহাচিত্রের স্রষ্টা শিল্পীদের সমধর্মী। এই সহাদয় হাদয়সংবাদী রসিকজনকৈ রস পরিবেশনের জন্য শিল্পীকে ইউনিভার্স্যালিটির হাতৃডি দিয়ে তার সুন্দরকে ভেঙ্গে টুকরো টুকরো ক'রে ফেলার দরকার হয় না। শিল্পীর নিজস্ব রূপবোধ যা ধরা পড়ে শিল্পে, তাকে সহজেই বোঝে সত্যিকারের রসিক মন। কবিতার অনুভৃতির কথা বলে গেল, সবাই বুঝল কি ना वृक्षल সেকথা তার ভাববার দরকার নেই। তার দান ইউনিভার্স্যাল হচ্ছে কি না, এদিকে মন দেবার তার অবকাশ কোথায়? উদাহরণ স্বরূপ ববীন্দ্রনাথের 'স্মরণ' কাব্যগ্রন্থ থেকে কয়েকটি পংক্তি উদ্ধৃত করছিঃ

> "এই যে শীতেব আলো শিহরিছে বনে, শিবীষের পাতাগুলি ঝরিছে পবনে, তোমার আমার মন খেলিতেছে সারাক্ষণ এই ছায়া-আলোকের আকুল কম্পনে এই শীতমধ্যাহ্নের মর্যারিত বনে।"

পশ্মীবিযোগবিধুর কবিমানস রক্তের আখরে যে কথা লিখল সে কথা ত' সবার জন্য নয়। যারা কোনদিনও প্রিয়া হারানোর ব্যথা বুঝল না নিজের অভিজ্ঞতায়, তাদের কেমন করে দেখাবেন কবি তাঁর অন্তরের অভ্ররে প্রস্রবণকে। তারা শুধু ভাষা পড়ল, অর্থ বুঝল, তারা বুঝল না কবির ব্যথাব তল কোথায়? অভ্রর সমুদ্রে কত বড় বান ডাকলে এমনিধারা কথা বলা যায়? তাই বলছিলাম যে শিল্পকে ইউনিভার্স্যাল করা যায় না— শিল্পের আবেদন কেবল সহৃদয়-হৃদয়সংবাদী রসিকমনের কাছে সতা। আর সেই রসিকমনের দরবারে পৌছে দেবার জন্য শিল্পীকে সজ্ঞানে ইউনিভার্স্যালিটি বা সাবিকতা দিয়ে ইণ্ডিভিজুয়ালিটি অর্থাৎ ব্যক্তিরুচিকে ভাঙতে হয় না। সেটুকু আপনি আসে।

আমাদের মনে হয়, প্রকৃতপক্ষে অবনীন্দ্রনাথ ব্যক্তিবাদী ছিলেন। ব্যক্তি তার নিজের সুখ, দুঃখ, হাসি, কান্না, ভাবনা, বেদনার কথা বলবে, তাকে রসোন্তীর্ণ করবে প্রতিভার জ্ঞারক-রসে

জারিত ক'রে। সৃন্দর তার মনের আলোয় সৃন্দর হয়ে উঠবে। তাঁর কথাতেই বলি ঃ "সুতরাং যে আলোয় দোলে অন্ধকারে দোলে, কথায় দোলে সুরে দোলে, ফুলে দোলে ফলে দোলে, বাতাসে দোলে পাতায় দোলে, সে শুকনোই হোক তাজাই হোক, সুন্দর হোক অসুন্দর হোক সে যদি মন দোলালো ত' সুন্দর হ'ল। এইটেই বোধ হয় চরম কথা সুন্দর-অসুন্দরের সম্বন্ধে যা আটিস্ট বলতে পারেন নিঃসংকোচে।" (সৌন্দর্যের সন্ধান)

শুধু মন দোলালেই সুন্দর হবে একথা স্পষ্ট ক'রে অবনীন্দ্রনাথ বলেছেন। কিন্তু একথাই শেষ কথা নয়। এই সাবজেক্টিভিটির স্বরূপ নির্ধারণ ক'রতে গেলে শিল্পীগুরুর পরবর্তী লেখাগুলোও মনোযোগ সহকারে অধ্যয়ন ক'রতে হবে। তিনি অন্যত্র বলছেন ঃ "বালক যখন সুরে বেসুরে তালে বেতালে মিলিয়ে নেচে গেয়ে চলল তখন তার সব অক্ষমতা, সব দোষ ভূলিয়ে দিয়ে প্রকাশ পেল শিশুকণ্ঠের এবং সুকুমার দেহের ভাষাটির অপূর্ব সৌন্দর্য, কিন্তু বড় হয়ে ছেলেমো করা সাজে না একেবারেই। তবেই দেখা যাচ্ছে স্থান-কাল-পাত্র হিসেবে সুন্দর ও অসুন্দর এই ভেদ হচ্ছে নানা রচনার মধ্যে।"

এখানে আবার অবনীন্দ্রনাথ শুধু পাত্রের উপরই সুন্দরের স্বরূপ নির্ণয়ের গুরুদায়িত্ব দেন
নি, স্থান এবং কালকেও অনেকখানি মর্যাদা দিয়েছেন সৌন্দর্যের প্রকৃতি নির্ণয়ের ব্যাপারে।
অবশ্য যদি স্থান এবং কালকে সাবজেক্টিভ বলে গ্রহণ করা যায় তা হ'লে সুন্দরকে পুরোপুরি
সাবজেক্টিভ বলে নেওয়া চলতে পারে। অন্যথায় সুন্দরের ব্যক্তিনির্ভর রূপটি হারিয়ে যায়
স্থান এবং কালের স্থুল হস্তাবলেপে। রূপ হ'ল সাবজেক্টিভ— এ তত্ত্ব ছড়িয়ে আছে
অবনীন্দ্রনাথের শিল্প-আলোচনাব নানা অধ্যায়ে। কাজেই এ কথা মনে করাই সঙ্গত হবে যে,
অবনীন্দ্রনাথ স্থান এবং কালকেও ব্যক্তিনির্ভর হিসেবেই গ্রহণ করেছেন। কারণ স্থান এবং
কালকে অবজেক্টিভ বলে গ্রহণ করলে তাঁর পরবর্তী অনেক লেখাই অর্থহীন হয়ে পড়ে। রূপ
যে পুরোপুরি স্রষ্টানির্ভর— একথা কোনমতেই বলা চলবে না যদি আমরা স্থান-কালকে
'ব্যক্তিনিরপেক্ষ' মনে করি। রূপের স্থগতে অবনীন্দ্রনাথ ব্যক্তিবাদী একথা আমরা আগেই
বলেছি। আবার তাঁর কথা উদ্বৃত করি ঃ

"মানুষের মন বা চিত্তপট ত' ক্যামেরার প্লেট নয় যে খুলালেই ধরলে ছবি বুকে, কার কাছে কি যে মনোরম ঠেকে, কোন রূপটা কখনই বা প্রাণে লাগে তার বাঁধাবাঁধি আইন একেবারেই নেই; কিন্তু মনে না ধরলে সুন্দর হ'ল না, মনে ধরলে তবেই সুন্দর হ'ল— এ নিয়ম অকটি।"

এই মনে ধরার ব্যাপারটা শিল্পীর কাছে অত্যন্ত মূল্যবান। মনে ধরল, চোখে লাগল ত' সেই হ'ল সৃন্দর— আর অপরের মনে ধরানোর কৌশলটুকুই হ'ল সৌন্দর্য সৃষ্টির গৃঢ় রহস্য। সুন্দরকে সৃষ্টি করা মানে অপরের মনে ধরানো। তবে এই অপরের মনে ধরানোর জন্য শিল্পীকে সজ্ঞানে কোনো কসরৎ ক'রতে হয় না— নিজের মনে ধরলে শিল্পীর সমানধর্মা রসিকজনের কাছে তার আবেদন সত্য হ'য়ে থাকবেই। একথা অনস্বীকার্য যে সুন্দর কখনই একই রূপে সকলের কাছে প্রত্যক্ষ নয়। আমার সুন্দর আর তোমার সুন্দরের মধ্যে দুস্তর ব্যবধান, কারণ আমাদের মননধর্ম বিভিন্ন। আলো ঝলমল দিনে কাঞ্চনজগুদার অমল ধবল পাথরের গায়ে দেখেছি সোনালী আলোর রঞ্জনলীলা— রঙ ফুটেছে বরফের গায়ে, জমে ওঠা মেঘের পাহাড়ে আর আমার মনে। আমার বিস্ময় বাধা মানে নি কোথাও— তাকে ছড়িয়ে দিয়েছি আমার সমস্ত সন্তায়। আর একজনের বিস্ময় হয়ত' অতথানি সীমাহারা হবার সুযোগ পেল

না— সেও দেখেছে সুন্দরের ঐ অতুলনীয় লীলা, তবু তার হিসেবি মন পারে নি উঠতে তার দৈনন্দিন জীবনের লাভক্ষতির হিসাব নিকাশের উর্ধেব— তার চোখে তাই ব্যর্থ হয়ে গেছে সুন্দরের ঐ ভুবন ভোলানো রূপ। রূপ সার্থক হয় শিল্পীর চোখে। নিজের মনে না ধরলে, নিজের সুন্দরকে সৃষ্টি ক'রতে না পারলে অপরের মনে ধরানোর কথা ওঠে না। আগেই বলেছি যে অপরের মনে ধরানোর জন্য শিল্পীর মনে সজ্ঞান প্রয়াস নেই। যদি শিল্প সৃষ্টি হয়ে ওঠে, তবে অপরের মনে ধরানোর জন্য শিল্পীর মনে সজ্ঞান প্রয়াস নেই। যদি শিল্প সৃষ্টি হয়ে ওঠে, তবে অপরের মনে ধরবেই। তবে অপরকেও বোদ্ধা হ'তে হবে। শিল্প-প্রচেষ্টাকে শিল্পসৃষ্টি ক'রে তোলার কৌশলটুকুই হ'ল শিল্পীর হাতে বিধাতার দেওয়া সোনার কাঠি— এই সোনার কাঠির মায়ায় জেগে ওঠে ঘুমস্তপুরীর রাজকন্যা, তার চরণ পাতে বেজে ওঠে লক্ষ নৃপ্রের ধ্বনি মুর্ছনা; জড়ত্বের ধ্বংসস্তুপে প্রাণের ভাগীরথী নেমে আসে দু'কুল-প্রাবী উদ্দামতায়। শিল্পীগুরুর কাথায় বলি ঃ

"পাষাণ তার একটা আকৃতি আছে বর্ণও আছে, কাঠিন্য ইত্যাদি গুণও আছে কিন্তু চেতনা নেই। সূতবাং তার সুখ দৃঃখ মান অভিমান কিছুই নেই— এই হ'ল নিয়তির নিয়মে গড়া সেই পাষাণ, কিন্তু রূপদক্ষের কাছে পাষাণী অহল্যা নিয়তিকৃত নিয়মের থেকে স্বতন্ত্র নিয়মে যখন রূপ পেলো তখনো সে পাষাণ, কিন্তু তার সুখ দৃঃখ মান অভিমান জীবনমৃত্যু সবই আছে। সে মাটির খেলনা গড়লে সে মাটিকে জড়তা থেকে মুক্তি দিয়ে মানুষের খেলার সাথীরূপে ছেড়ে দিলে।"

জড়ত্বের বন্ধনে বন্দীকে প্রাণময় সন্তায় প্রতিষ্ঠিত করাই হ'ল শিল্পীর ধর্ম। পাষাণী অহল্যার প্রাণপ্রতিষ্ঠা সম্ভব হবে না যদি না শিল্পীকে দেওয়া হয় সর্বপ্রকার বন্ধন থেকে নিরঙ্কুশ মুক্তি—
যদি না তাকে তিনটি ভুবনে অবাধ বিচরণের ছাড়পত্র দেওয়া হয় তা হ'লে তার শিল্পলোকে
প্রাণের দৃতীদের আনাগোনা বন্ধ হয়ে যায়। নিষেধের বন্ধনে শিল্প পন্ধু হয়ে পড়ে— আর সে
শুকনো গাছে ফুল ফোটার অবকাশ থাকে না।

জাপানী শিল্পে এই প্রাণধর্মকে প্রত্যক্ষ ক'রে শিল্পসমালোচক বউইক (Bowic) জাপানী শিল্প সম্বন্ধে লিখেছেন ঃ

'Should he depict the sea coast with its cliffs and moving waters, at the moment of putting the wave bound rocks into the picture he must feel that they are placed there to resist the fiercest movement of the ocean, while to the waves in trun he must give an irresistible power to carry all before them; thus by this sentiment called living movement reality is imparted to the inanimate object.'

(On the Laws of Japanese Painting)

এই ক্রড়কে প্রাণ দেওয়া হ'ল শিল্পীর প্রতিভার ধর্ম। কিন্তু আইনের বাঁধনে শিল্পীকে বাঁধনে বা কোন মডেলের অনুকরণ ক'রতে বললে শিল্পী তার নিজের দেবার সম্পদ্টুকুকে নিঃশেষে দিতে পারে না। সে মডেল পরমসুন্দরের মডেলই হোক অথবা কলা ভবনে সযত্ত্বক্ষিত কোন শ্রেষ্ঠ শিল্পীর সৃষ্টিই হোক— মডেল শিল্পীর দৃষ্টিকে আছের কববে, তার নির্মেঘ মুক্তি ঘটবে না অসীম নীলের নিঃসীমতায়। 'রূপের মান ও পরিমাণ' শীর্ষক নিবন্ধে শিল্পীশুরু এমনি ধারা কথাই বলেছেন ঃ "স্থির প্রতিমা নিয়ে ধর্মের কারবার, মান পরিমাণেব অস্থিরতা রাখলে সেখানে কাজ চলেই না, সুতরাং ব্যক্তিগত ভাবের উপরে প্রতিমা লক্ষণ ছেড়ে রাখা চলল না,

এই মাপ, এই লক্ষণ এই দেবতা এমনি বাঁধবাঁধির কথা উঠল এবং শাসন হ'ল— নান্যেন মার্গেন। এই যে সৃক্ষাতিসৃক্ষ্ম মাপজোখ তার সঙ্গে রীতিমত শাস্ত্রীয় শাসন যা প্রতিমার চোধের তারা, ঠোটের হাসি, অঙ্গ প্রত্যক্ষের ভঙ্গী ইত্যাদিকে একচু এদিক ওদিক হ'তে দিলে না, তাতে ক'রে চুল তফাৎ হ'ল না মূর্তিটির প্রথম সংস্করণে ও দ্বিতীয় এবং পর পর তার অসংখ্য সংস্করণে এতে ক'রে পূজারীর কাজ ঠিকমত হ'ল কিন্তু আর্টের কাজে ব্যাঘাত এল। শাসনের জােরে মানুষের ক্রিয়া হয়ে উঠল কল তবে চলল যেমন যুদ্ধের কাজ, তেমনি ধর্মটা প্রচার ক'রতে শিল্পজগতে কতকগুলি আর্টিস্ট ফৌজ সৃষ্টি করলেন শিল্পশাস্ত্রকার।..... এই সব দেখেই শিল্পশাস্ত্রকার বলেছেন যে পূজার জন্য যেসব মূর্তি তারি কেবল লক্ষণ ও মাপ লেখা গেল। অন্য সকল মূর্তি যথেছে গড়তে পারেন শিল্পী মনোমত মাপজােখ দিয়ে।"

তাই বলছিলাম শিক্সীশুরুর শিক্সশান্ত্রে নিষেধের বাঁধন নেই কোথাও- অবনীন্দ্রনাথ এমনিতর কথা বলতে পেরেছেন, তার কারণ তিনি সাবজেকটিভ শিক্সতত্ত্বে বিশ্বাসী। অবশ্য খাঁটি শিক্সীরাই এই বন্ধনহীন মুক্তির অধিকারী, শিক্ষার্থীদের এতে অধিকার নেই। শিক্সে যাদের হাতেখড়ি হচ্ছে, তাদের জন্য কানুনেব বাঁধাবাঁধি, আর যারা এই সৃষ্টির মন্ত্রটি আয়ন্ত করেছে তারা সব নিয়মকাননের নাগালের বাইরে।

"মুক্তি ধার্মিকের; আর ধর্মার্থীর জন্য ধর্মশাস্ত্রের নাগপাশ। তেমনি শিল্পশাস্ত্রের বাঁধাবাঁধি শিল্পশিক্ষার্থীর জন্য; আর শিল্পীর জন্য তাল, মান, অঙ্গুল, লাইট-শেড,পার্শপেকটিভ আর অ্যানাটমিব বন্ধনমুক্তি।" (ভূমিকা, ভারতশিল্পে মুর্তি)

মুক্তপক্ষ শিল্পীর কাছে অবজেকটিভ সুন্দরের কোন দাবি নেই—বাইবে থেকে আনা কোন নির্দেশের চোখ রাঙানি নেই। শিল্পী তার অন্তরের রূপকে বাইরে মেলে ধরবে— সুন্দরকে বাইরে এনে দেখবে, আর পাঁচজনকে দেখাবে নিজের অনুভূতির সৌন্দর্যকে আত্মস্বতস্ক্রমপে প্রভাক্ষ করবে শিল্পী আর তখনই হ'বে সত্যিকারের সৃষ্টি। রূপ ফুটে উঠবে সহৃদয় রিসিকজনের চোখে, রসের করণা ধারায় অভিধিক্ত হবে তার সমগ্র চেতনা। মাবজেকটিভ সুন্দরের ধারণা শিল্পীর আত্মার যথেচ্ছ সঞ্চরণের সম্ভাবনাকে সত্য করে— আর সেই বন্ধন মুক্তির উল্লাসে সম্ভব হয় নির্মারের স্বপ্পভঙ্গ। এই সৃষ্টি সব প্রয়োজনের আওতার বাইরে— এ হ'ল শিল্পীর লীলা সম্ভূত।

#### অবনীন্দ্রনাথের লীলাবাদ

ঝড় প্রত্যাসর। কালো মেঘের দিগস্ত ছোঁয়া বেড়ার বেষ্টনে মেঘদীপের চকিত আবির্ভাব। মেঘবহ্নির সাড়ম্বর আত্মঘোষণা। উদভ্রান্ত নারকেল গাছগুলো কালো আকাশের দিকে চেয়ে আছে। তাদের বিস্ময়ে লীলাহীন স্তব্ধতা। মন বললে 'বাঃ, ছবির মত সুন্দর'। এ স্বগতোক্তির পিছনে কোন সজ্ঞান যুক্তির বালাই নেই, তবু নির্জান মনের এই রূপানুভৃতিটুকু অযৌক্তিক নয়। দার্শনিক বললেন এই স্বগতোক্তি যুক্তিনিষ্ঠ। এখানে যুক্তিটা প্রচ্ছন্ন, সে বাইরে বেরিয়ে এসে তাল ঠোকে নি বটে কিন্তু বিষয়-মাহাত্মো প্রমাণ কবেছে যে সে ভিত্তিভমিতে অন্তরশায়ী।এই যে প্রকৃতির মনোহারিত্বকে ছবিব সঙ্গে তুলনা করলাম, এ ছবি ত' কলাকুশলীর সৃষ্টি। এখানে সৌন্দর্যের যথাযথ মূল্যায়নটুকু সম্পন্ন হ'ল। প্রকৃতির সৌন্দর্যের সঙ্গে শিল্প ্যান্দর্যের ভেদ স্বীকৃত হ'ল এবং শিল্পসৌন্দর্যকে মহত্তব মর্যাদা দিয়ে রসিক মন রসবোধের পরিচয় দিল। এর উন্টোটাও ঘটে। ছবি দেখে বলি একেবারে যেন জীবনের নকল। যেমনটি দেখলে শিল্পী তেমনি আঁকল। আমাদের মধ্যে অনেকেই হাততালি দিয়ে বাহবা দিলেন শিল্পীকে। আর যদি শিল্পী নকলনবিশী ক'বতে না পারল ত' তাকে দোষ দিলেন দর্শকেরা। তাঁরা মনে করেন ছবি হ'বে ফটোগ্রাফি আর কবিতা গান হ'বে হববোলার বুলি। অবনীন্দ্রনাথ আমাদের শিল্পদববারে এই সব দববারীদের বড় ভয় করতেন। এরাই ত' সংখ্যাগবিষ্ঠ। প্রদর্শনীর ছবিতে এঁরা জীবনেব প্রতিরূপ খোঁজেন। না পেলেই বলেন 'না, হ'ল না'। এঁদের উদ্দেশ্যে অবনীন্দ্রনাথ বললেন 'ঃ অন্যথা-বৃত্তি আর্টের এবং রচনার পথে মস্ত জিনিস, এই অন্যথা-বৃত্তি কবিব চিত্তে মানুষেব কপকে দিলে মেঘের সচলতা এবং মেঘের বিস্তারকে দিলে মানুষের বাচালতা। এই অসম্ভব ঘটিয়ে কবি সাফাই গাইলেন যথা.... ...

> "ধূমজ্যোতিঃ সলিলমক্তাং সন্নিপাতঃ ক মেঘঃ, সন্দেশার্থাঃ ক পটুকরণৈঃ প্রাণিভিঃ প্রাপণীয়াঃ।"

ধুম আলো আর জল বাতাস যার শরীর, তাকে শরীর দাও মানুষের, তবে তো সে প্রিযার কানে প্রাণেব কথা পৌছে দেবে? বিবেক ও বৃদ্ধিমাঞ্চিক মেঘকে মেঘ রেখে কিছু রচনা করা কালিদাসও করেন নি. কোন কবিই করেন না। যখন রচনার অনুকূল মেঘের ঠাট কবি তখন মেঘকে হয় মেঘই রাখলেন কিন্তু যখন রচনার প্রতিকূল ধুম জ্যোতি জল বাতাস তখন নানা বস্তুতে শস্ত ক'রে বেঁধে নিলেন কবি। এই অনাথা-বৃত্তি কবিতায় সর্বস্ব, তখন যেমন এখনো তেমন, রসের বশে ভাবের খাতিরে রূপের অনাথা হছে। "অনাথা-বৃত্তি বলল শিল্প মায়াস্বরূপ। শিল্প বা কথা বস্তু অতীত এক বাস্তুবকে সাষ্টি কবে। এব পিছনে কোন অভিসন্ধি, কোন নিগৃত উদ্দেশ্য থাকে না শিল্পীর। এই উদ্দেশ্য থাকে না বলেই সমালোচক বলেন যে, প্রকৃতিব সৌন্দর্যের চেয়ে শিল্প-সৌন্দর্য মহন্তর মর্যাদাব দাবী রাখে। প্রকৃতি যে কাজ ক'রে চলেছে হাজার হাজার বছর ধরে তার পিছনে একটা অভিগ্রায় সিদ্ধির তাড়া আছে। তাকে জীবপ্রাণের উধর্যতন এবং সংরক্ষণ বলব অথবা তাকে মানব মনের আবির্ভাব বলব সেটা নির্ভব করবে আমাদের দর্শনগত অভ্যাসের ওপর। যে উদ্দেশ্যই আরোপ করি না কেন প্রকৃতির

বিবর্তন ধারার পিছনে একটা অভিপ্রায় থেকে যাচ্ছে। এই অভিপ্রায়টুকু একটা প্রাক্-অভাবের সূচনা করছে। উদ্ভিদতত্ত্ববিদরা আমাদের বললেন যে পুষ্পের বর্ণবৈচিত্র্য আমাদের মনোহরণ করার জন্য নয়। এই বর্ণসূষমা কীটপতঙ্গকে আকৃষ্ট ক'রে পুষ্পজীবনের সংরক্ষণ করে তার উত্তরাধিকারীদের মধ্যে। মানুষের আঁকা ফুলের ছবি এমনিতরো কোন উদ্দেশ্য সিদ্ধ করে না। প্রকৃতির বহু বিচিত্র সৃষ্টি তার বিবর্তনের পথে তাকে পূর্ণতার পানে নিয়ে চলেছে। প্রত্যেক একক সৃষ্টি প্রকৃতিকে পূর্ণতর করেছে। জীবাণু থেকে মানব মনের আর্বিভাবাবধি যে বিবর্তন তার পিছনে রয়েছে কুশলী প্রকৃতির একনিষ্ঠ সাধনা। তার সিদ্ধি পূর্বপরিকল্পিত, তাই তার বিবর্তন পথও খানিকটা ধরা-বাঁধা। এই সিদ্ধির ধারণা একটা প্রাক্-অভাবকে সূচিত করেছে এবং এই অভাববোধের জনাই প্রকৃতির বিচিত্র সৃষ্টি কবি-শিল্পীর সৃষ্টির চেয়ে ন্যুন। শিল্পী হলেন উদ্দেশ্য অপ্রণোদিত। কবি, যখন উদ্দেশ্য সিদ্ধির জন্য প্রয়োজনের তাগিদে কাব্য লেখেন তখন তা' প্রায়োজনিক কাব্য হয়, তার মধ্যে অমৃতের আস্বাদ থাকে না। কবি হলেন অপ্রয়োজনের দলে। এই অপ্রয়োজন থেকে যে কাবোর জন্ম হয় তা কালোন্তীর্ণ এবং তা রসোন্তীর্ণ হয়। প্রকৃতির সৃষ্টি হ'ল প্রয়োজনের তাগিদে আর কবির লেখা হ'ল অপ্রয়োজনের খেয়ালে। শিল্পীর কর্মপথ অনির্দিষ্ট। অবনীন্দ্রনাথ বললেন যে, পাকা শিল্পীর জন্য কোন আইন কানুন নেই, সে সব আইনের বাইরে। যাঁরা শিক্ষানবিশী করবেন আইনেব শাসন তাদেব জন্যো। শিল্প হ'ল শিল্পীর লীলা, লীলায় ত' বাঁধাধরা পথে আনাগোনা করার রেওয়াজ নেই। তাই শিল্পী চলেন খেয়ালে, আর প্রকৃতির পাকা বৃদ্ধিব হিসেব তাকে তাব আপন কক্ষপথে ঘোরায়। তাই বৃঝি বারে বারে একই ছাঁচের ঋতুবিবর্তন।

দার্শনিক বলবেন মানুষের শিল্পে আত্মার স্বাক্ষর রয়েছে। মানুষের শিল্প আত্মার স্পর্শধন্য। বস্তুর গুকভার তাকে পঙ্গু করে রাখে না। প্রকৃতির সৌন্দর্য সৃষ্টির মধ্যে বিপর্যয় ঘটায় বস্তুর গুরুভার। অনেক অবাঞ্ছিত জঞ্জাল বুকে ক'রে প্রকৃতির সুন্দরকে বসে থাকতে হয়। তার প্রকাশ পদে পদে ব্যাহত হয়। মানুষেব শিল্পে এই অবাঞ্ছিত জঞ্জাল পরিত্যক্ত। তার শিল্প বস্তুভারে ভাবাক্রান্ত হয়। জড়প্রকৃতির আইন কানুন শিল্পলোকে অচল। তাই ত' আমাদের দেশের পণ্ডিতেরা বললেন, শিল্প হ'ল 'নিয়তিকৃত নিয়মরহিতা'। অনেক বাছাই, অনেক রঙ বদলের পর তবে না মানুষের হাতের ছবি আঁকা হ'ল। প্রকৃতি যেখানে অক্ষম তুলিতে ভুল রঙ ধরিয়েছিল মানুষের সন্ধানী চোখ সে রঙগুলোকে তুলে দিয়ে তার ছবিতে নতুন রঙের আমদানী করল। শিল্পী আঁকল যা হ'তে পারত ; যা হয়েছে তার প্রতি তার মোহ নেই। প্রকৃতির মধ্যে হওয়াটাই শেষ কথা, কি হতে পারত সে তত্ত্বটা নিয়ে প্রকৃতি মাথা ঘামায় না। তাই ত' মানবশিল্প প্রকৃতির হাতের কারুকাজের চেয়ে বেশী সুন্দর। তাই ত' প্রকৃতির সৌন্দর্য দেখে আমরা বলি 'ছবির মত সুন্দর'। মানুষ প্রমসুন্দরকে খুঁজে বেড়ায়। তার অবেষণ নিত্যকালেব। রূপ, রঙ ও রেখায় সেই সুন্দরের ক্ষণ-মাধুর্যকে চিরদিনের ক'রে রাখবার তার দূরন্ত প্রয়াস। মানুষের এই প্রয়াসের পিছনে কোন জাগতিক অভাব বা অভীষ্ট সিদ্ধির ব্যঞ্জনা নেই। তবে কী কবি কথিত শুধু অকারণ পুলকে গান গাওয়া হয়, ছবি আঁকা হয় १ শিল্পীর কোন নিরুদ্ধ আবেগ শান্ত হয় না তার শিল্প সূজনের মধ্যে দিয়ে? অবনীন্দ্রনাথ শিল্পী-মানসের আন্তর প্রয়োজনটুকুকে স্বীকার করেছেন। এটুকু হ'ল শিল্পীচিন্তে রূপাভাব। সে অভাবের কোন নির্দিষ্ট সন্তা নেই, তা দূর করবারও কোন বাঁধাধরা নিয়ম নেই। এই অভাবের তাগিদেই রবীন্দ্রনাথ

রেখা এবং রঙ নিয়ে পরিণত বয়সে ছবি আঁকতে বসলেন। এই প্রয়োজনের তাগিদেই কবি-শিল্পীদের হাজারো পরীক্ষা নিরীক্ষা। তবে এই প্রয়োজনটুকু হ'ল অপ্রয়োজনের প্রয়োজন। আত্মানুভূতির আত্মস্বতন্ত্ররূপে প্রকাশের মধ্যেই তার পরিসমাপ্তি। আবার সেই পরিনমাপ্তি থেকেই পরবর্তী প্রয়োজনের জন্ম হয়। হেগেলীয় দ্বন্দ্ববাদের মতই এর নিত্য অভিসার। অবশ্য এই ঘন্দ্ববিধির কোন আইন কানুনই শিল্পলোকে চলে না। একথা স্বয়ং হেগেলও স্বীকার করেছেন। কেননা আদর্শগত দুই বিরোধী মূল্য সুন্দরের জগতে অবর্তমান। তবে একথা সত্য যে যেখানে একটা শিল্প প্রচেষ্টার পরিণতি তার মধ্যেই থাকে পরবর্তী শিল্প প্রসারের সূচনা। শিল্পী মানসে পরম সুন্দরের প্রতিষ্ঠাভাব শিল্পের বিবর্তন ঘটাচ্ছে যুগ থেকে যুগান্তবে। জনকল্যাণ, ব্যক্তিকল্যাণ প্রমুখ নানান্বিধ কল্যাণ-সাধন শিল্পের যে অনভিপ্রেত এটা শিল্পীগুরু আমাদের বলেছেন। শিল্প হবে স্বরাট, সম্রাট। জীবনধর্মের বা প্রাণধর্মের দাসত্ব করা শিল্পের আপন সত্যধর্মের বিরোধী। রূপ নিয়ে শিল্পের কারবার— পরমসুন্দরকে রূপায়ণ করবার ব্রত হ'ল শিল্পীর। সে রূপের প্রয়োজন সেই রূপটুকুর মধ্যেই বিধৃত। বাইরের জীবনের বা জগতের কোন প্রয়োজন মেটাবার দায়িত্ব তার নেই। সে আপনাতে আপনি সম্পূর্ণ। এমন কী রূপকে প্রতীকধর্মী বললেও রূপের মর্যাদা, শিল্পের গৌরব ক্ষুণ্ণ হয়। রূপ এমনই আত্মনির্ভর, স্বয়ংসম্পূর্ণ। রূপকে অরূপের প্রতীক বললে তার স্বমহিমা স্বীকৃত হয় না। তাই শিল্পীগুরু এই তত্বকে অস্বীকার করলেন ' "রূপের দর্শন ক'রে আনন্দিত হওয়াতেই তার পরিণতি, রূপ থেকে স্বতম্ব্র, রঙ থেকে স্বতম্ব বর্ণহীন অরূপের প্রতীক হওয়াতে রূপের সার্থকতা নয়।"

মানুষের অভিপ্রায় হ'ল উদ্দেশ্যসিদ্ধির অভিমুখী। সে সিদ্ধির রূপটুকু সদা সচেতন কর্মীর মনে উদ্যত হ'য়ে থাকে। শিল্পীর শিল্পচেতনায় এ ধরনের কোন উদ্দেশ্য নেই, একথা আমরা আগেই বলেছি। প্রকাশের প্রয়োজনে শিল্পী সৃষ্টি করেন। তাকে কেউ আত্মপ্রকাশ বলেছেন আবার কারো কারো মতে সে প্রকাশ হ'ল কবির ব্যক্তি-সন্তা-নিরপেক্ষ সাময়িক অনুভৃতির প্রকাশ। সে যাই হোক শিল্পীর কাছে প্রকাশটাই বড কথা। এই প্রকাশের মধ্যেই কাব্যশিল্পের প্রতিষ্ঠা। শিল্পী তাঁর সৃষ্টির মধ্যে আনন্দ পান। শিল্পরসিকও সেই সৃষ্টি থেকে আনন্দ লাভ করেন। কিন্তু আনন্দ পাওয়াটা তাঁদের লক্ষ্য নয়। শিক্কের আত্মধর্মের সঙ্গে এই আনন্দটুকুর কোন বিবোধ নেই। এখন প্রশ্ন হ'ল সম্পূর্ণরূপে উদ্দেশ্য বিরহিত এই যে সৃষ্টি যাকে আমরা শিল্প বলছি তার মূলে তাহ'লে প্রেবণা জোগায় কে? শিল্পী কেন জীবনের সব সম্পদকে তুচ্ছ क'रत जैत कलालक्षीरक निर्ध कीवन कांग्रिस एन शत्रम आनत्म? जात উखरत आमता वलव, এ যে শিল্পীর লীলা। কবি তার ছন্দ নিয়ে, কথা নিয়ে আজীবন খেলা ব্রুলেন কোথাও কোন প্রত্যাশা না রেখে। শিশু যেমন ক'রে সারা দিনমান আপন মনে তার খেলাঘর সাজায় আবার ভাঙ্গে, পটুয়াও তেমনি তার রঙ তুলি নিযে ছবি একৈ চলেছেন, কবি কবিতা বেঁধে চলেছেন সারাজীবন ধরে। এ হ'ল লীলা। সৃষ্টিশীল মানুষের অক্লান্ত লীলায় যুগে যুগে কাব্য লেখা হ'ল, সুর বাঁধা হল, ছবি আঁকা হ'ল। তার কোন প্রয়োজন ছিল না জাগতিক অর্থে। বস্তুতাদ্বিক তাদের অম্বীকার করবেন হয়ত' তাদের প্রয়োজন নেই ব'লে। কিন্তু শিল্পরসিক যুগে যুগে এই অপ্রয়োজনের প্রয়োজনকে স্বীকার করেছেন সানন্দে, সবিনয়ে। এই অপ্রযোজনের প্রয়োজনটুকু শিল্পীর লীলাধারণার মধ্যে বিধৃত। মানুষের মধ্যে থে চিরন্তন শিল্পীটা রয়েছে সে অকারণে এই

লীলায় মেতে উঠল সৃষ্টির প্রথম দিন থেকে। তার খেলার কাজ আজও শেষ হ'ল না। অবনীন্দ্রনাথ এই লীলাটুকুকে প্রত্যক্ষ করলেন মানুষের সমগ্র ইতিহাস জুড়ে "মানুষ কোন্ আদিম যুগ থেকে এই খেলা খেলেছে তার ঠিক ঠিকানা নেই, আজও তার খেলা বন্ধ হ'ল না— এ কি রহস্য, এ কেমন খেলা ; মানুষ কোন্ কালে ছবি লিখে খেলতে সুক করেছে আজও সেই খেলা চল্লো ; মানুষের এ খেলায় অরুচি হ'ল না কেন? সুরের যত রকম খেলা হ'তে পারে মানুষ তা খেলে, নাচের ভঙ্গি, কথার ছন্দ, রঙ-রেখার ছন্দ সব নিয়ে খেলে মানুষ ; কিন্ধু সে খেলেই চল্লো, থামলো না।" এই লীলার স্বাক্ষর আদিমতম কালের বিস্মৃত সভ্যতায় রয়ে গেছে। প্রাগৈতিহাসিক ও ঐতিহাসিক যুগে মানুষ ছবি একৈছিল। Aurignacian যুগে স্পেনের গুহাবাসী মানুষ ছবি আঁকল ; Soletrian যুগে মানুষ মূর্তি গড়ল ; Magdalenian যুগে ছবির মধ্যে গতিশীলতার দ্যোতনা সংযোজন কবল শিল্পী। এ সবই শিল্পীর লীলাসম্বত। এ লীলায় তার পরম আনন্দ।

কবিশুর রবীন্দ্রনাথও এই লীলাকে প্রত্যক্ষ কবলেন "মানুষের কাজের দুটো ক্ষেত্র আছে— একটা প্রয়োজনের আর একটা লীলার। প্রয়োজনের তাগিদ সমস্তই বাইরের থেকে. অভাবের থেকে: লীলার তাগিদ, ভিতর থেকে, ভাবের থেকে।" এই লীলাটুকু হ'ল শিল্পকৃতি। তার মধ্যেই সুন্দরের অধিষ্ঠান। প্রকৃতিতে যখন সুন্দরের দেখা পাই, তখন প্রকৃতি লীলাময়ী। মেঘতিমিরে সমুদ্রের দূরতম প্রশান্তিতে সূর্য যখন অস্ত যায় তখন যে রূপ সৃষ্টি হয় তা রসিকজনের নিত্যকালের আরাধনার বস্তু। প্রমসন্দরের অর্থহীন লীলার যে রেশট্রক রয়ে গেল নামহীন সমুদ্রে চিহ্নহীন আকাশে তার মধ্যে প্রছন্ন রইল চিরকালেব অফুরান ঐশ্বর্য। সৃষ্টির এই অহেতৃক লীলার রসটিকে যখন মন পেতে চায় তখন সৈ শিল্প সৃজ্জন করে, কবিতা লেখে, গান বাঁধে, ছবি আঁকে। সদুর আমেরিকা যুক্তরাজ্যের আর্বানা অঞ্চলে মার্কিনী বিভব বিড়ম্বিত পরিবেশে ব'সে কবি রবীন্দ্রনাথ শক্তির সম্পদের ঐশ্বর্যের যথার্থ মূল্যায়ন করেছিলেন লীলা ধারণার কণ্ঠিপাথরে। কবি গীতিমাল্য কাব্যগ্রন্থের 'চরম মলা' শীর্ষক কবিতাটিতে 'লীলা' ধারণাকেই চবম মর্যাদা দিয়েছেন। কবি 'খেলা' কথাটির প্রয়োগ করলেও অর্থের কৌলিন্যে এবং ব্যাপকতায় তা 'লীলা' শব্দটির সমাথক হ'য়ে উঠেছে। কবি তাঁর জীবনের সুচির সঞ্চিত 'বিষম বোঝাটি' বিক্রয়কল্পে দার থেকে দারে মল্য প্রার্থী। রাজার রাজশক্তি এবং তদজনিত প্রচণ্ডশক্তির অভিমান কবির সারা জীবনের আহতে সম্পদ্টকুকে ক্রয় করতে পারে না। ধনী বৃদ্ধের টাকার থলিও পরাভব মানে। শক্তির দম্ভে ঐশ্বর্যের প্রমন্ততায় কবি আপনাকে সমর্পণ করেন নি। সুন্দর রমণীর প্রেমেও কবি আত্মসমর্পণ করেন নি। কবির আত্ম বিদুষণের অন্তহীন অভিসার চলল পথে পথে— জীবনের এক দিগন্ত থেকে অন্য দিগন্তে। অবশেষে তিনি জীবন সঙ্গীতের শমে এমে থামলেন। সমুদ্র তীর রৌদ্রকরসিস্ত, জলে জলে উর্মিমালার নৃত্যলীলা, বেলাতটে ঝিনুক নিয়ে খেলছিল একটি মানব শিশু, সরল নির্লেভ, নিম্কলম্ক। কবি প্রত্যক্ষ করলেন তার মুখে দেব দুর্লভ ছুদভঙ্গিমা নিষ্পাপ সারল্যে তার সবচুকু অর্থ। দেনা পাওনার সকল মালিন্যকে জয় করেছে শিশুরা। তাই তারা দেবতার দৃত। কবি সেই লীলাপরবশ শিশুকে দেখে মুগ্ধ হলেন , তাঁর জীবনের সকল চাওয়া সকল পাওয়ার মধ্যে সার্থক হ'য়ে উঠল সেই মুহুর্তেই। শিশু কবির সারা জীবনের সমস্ত সম্পদ সমগ্র ঐশ্বর্য কিনে নিতে চাইল

১। *যাত্রী*, পুঃ ৯।

বিনামূল্যে ; কোনও ঐশ্বর্যের বিনিময়ে কোনও প্রতিদানের প্রত্যাশায় যে কবি এতদিন তার সম্পদকে দিতে চান নি, তিনিই অস্লানমুখে অকাতরে তা তুলে দিলেন শিশু মানবের হাতে। খেলার সুখে কবি আত্মসমর্পণ করলেন, সর্বস্থ দিলেন উজাড় করে। এই বিনামূল্য খেলার ধরণাই আমাদের ব্যাখ্যাত, অবনীন্দ্রনাথ কথিত লীলা ধারণা। কবি যদি খেলার মুখে না লিখে খেলার সুখে শব্দ ব্যবহার করতেন, তা হলে কবির তত্ত্ব সুখবাদের দ্বারা চিহ্নিত হত। কবি খেলার মুখে বিনামূল্যে শব্দটি ব্যবহার ক'বে লীলাবাদকেই আশ্রয় করেছেন তার জীবন দর্শনের মৌল ধারণাটিকে ব্যাখ্যা করতে গিয়ে।\* এখন প্রশু হ'ল শিল্পীর লীলায় আর শিশুর (थलाग़ कि कान भार्थक) আছে? अवनीत्क्रनाथ वलालन एए, मिक्कीत लीला (ছालाथला नग्र। শিল্পীর লীলায় বেদনা আছে, অভাব আছে, তাই জ্বালাও আছে। সে লীলা আত্মপ্রকাশের তপস্যায় তাপিত। ছেলেখেলার দোহাই দিলে শিল্পীর লীলাটুকু আমরা যথাযথ অনুধাবন করতে পারব না। ছেলেখেলার মধ্যে কোন সৃষ্টি প্রেরণা নেই। আমাদের অবিশ্লেষক মন যদি নির্বিচারে শিল্পলীলাকে ছেলেদের খেলাব সমপর্যায়ভুক্ত করে তবে অবনীন্দ্রনাথ তার প্রতিবাদ করবেন।<sup>১</sup> "কোন কোন পণ্ডিত তাবৎ রূপবিদ্যাকে এই ছেলেখেলার ভিতে দাঁড করিয়ে আর্টকে দেখতে চলেছেন ; একদল মানুষও এদেশে আজকাল দেখি যাঁরা নেশা এবং খেলার কোঠায় রূপবিদ্যাকে ফেলে এসব থেকে মানুষকে নিরস্ত করতে চাচ্ছেন। ছবি লেখার বিষয়ে একদিন মুসলমান ধর্মে কঠিন শাসন ছিল, মানুষ লেখার বিরুদ্ধে আমাদের শাস্ত্র শুধু নয় দলে দলে মানুষের নিজের মনেও একটা বিষম ভয় এক এক সময়ে উদিত হয়েছিল।" এই ছেলেখেলার ভিতে দাঁড় করিয়ে শিল্পকে বিচার করলে ভুল করা হবে। দুটোর আত্যন্তিক বিষমতাকে উপেক্ষা করলে বিচারের প্রহসন ঘটবে। সুবিচার হবে না । শিশুর খেলা তার অতিরিক্ত প্রাণশক্তির প্রকাশ : শিল্পলীলায় আত্মার স্পর্শ। মানুষের চিৎশক্তি আপনার স্বাক্ষব রেখে যায় মানুষের শিল্পকর্মে। প্রাণশক্তি শিশুলীলায় প্রকট; সে প্রাণের নাগালের বাইরে হ'ল শিক্সভূমি। মানুষের জ্বৈ বিবর্তন চলেছিল প্রাণ থেকে মনের পর্যায়ে। এই মনই হ'ল শিল্পলোকের পাদপীঠ। প্রাণের সঙ্গে শিল্পের খুব সে ঘনিষ্ঠ যোগ আছে, তা নয়। যেখানে প্রাণ ক্ষীণতম সেখানেও উৎকৃষ্ট শিল্পকর্ম আমরা প্রত্যক্ষ করেছি। বহু অসুস্থ, অশক্ত গুণী শিল্পীর সৃষ্টিতে বিশ্বচৈতন্য উদ্ভাসিত। এমন কথাও ওনেছি এ যুগের কবি সমালোচকদের মুখে যে প্রাণ যখন অবসর, তখনই উৎকৃষ্ট কাবা-কলার সৃষ্টি সম্ভব হয়। ক্ষয়রোগাক্রান্ত কীট্সের কথা স্মরণ করুন। তার কালব্যাধি তাঁর কাব্য সাধনার অস্তরায় হয় নি। গ্রীক দার্শনিক কথিত দেহমনের অবিসম্বাদিত ঐক্যতত্ত্ব এ যুগে অস্বীকৃত। প্রাচীনদের মতে এ যুগের নব্য সমালোচক প্রাণশক্তি মননশক্তির একটা আন্তরিক অবিচ্ছেদ্য সম্পর্ক কল্পনা ক'রে প্রাকৃত সত্যের বিকদ্ধাচরণ কবেন নি। এই প্রাণশক্তি ও মননশক্তির বিচ্ছেদটুকুকে পুরোপুরি অনুধাবন করলে আমরা বুঝতে পারব যে কেন অবনীন্দ্রনাথ বার বার করে খেলা এবং লীলার প্রভেদ করলেন। মানুষ এক খেলা ছেড়ে আর এক খেলা ধরে তার বয়সের তারতম্য অনুসারে। তার খেলার রূপভেদ হয় ; তার খেলায় ক্লান্তি আছে, অবসাদ আছে, ছেদ আছে। আর শিল্পীব नीनाग्न एम तरे, अवभाष तरे ; हिन्नाग्न आज्ञा त्म नीनाग्न निर्जाक्रमाणीन। (अना र'न मास्त्र,

<sup>\*</sup> চরম মৃলা, গীতিমালা।

১। वाशिश्वती भिन्न श्रवद्यवनी, পृष्ट २৫৮।

সে মানুষের বার-মহলের সঙ্গী; আর 'গৃহিণীসচিবঃসখীমিথঃ', তার অন্দরমহলের, তার অন্তরলোকের পাটরাণী! "খেলার নেশা ছুটলে খেলা থেমে যায় কিন্তু লীলার অবসান নেই; লীলা ক'বে চলায় অবসাদ নেই, আজীবন রূপদক্ষ মানুষের কাছে লীলাময়ী, মায়াময়ী বিশ্বরাপিণী। তিনি আসছেন যাছেন অনস্ত লীলা দেখিয়ে, তারই ছন্দ ধরছে মানুষ রূপবিদ্যা দিয়ে নিজের রচনায়; সে নিজেরও বিশ্বের লীলার পরিচয় ধরেছে যুগ যুগ ধরে।"

শিল্পীর 'হাদয় দহন জ্বালায়' এ লীলা প্রজ্জ্বলন্ত। অবনীন্দ্রনাথ বললেন যে শিল্পীর লীলায় রয়েছে অন্তর্হীন রসের অফরন্ত রূপের জন্য জ্বালা আর তব্জা। মানুষ প্রমসুন্দরের চকিত সাক্ষাতে যে আনন্দাস্বাদন করে তাই তার চোখে রূপের জ্বালা ধরিয়ে দেয়। সেই রূপত্যুগ্র তার শিল্পে বাসা বাঁধে। মন যাকে পেল, যাকে রূপের বেখার রঙের কারাগারে বন্দী করল তার প্রতি মনেব আর ঔৎসক্য থাকে না। যাকে পায় নি, যাকে ধরতে পারল না আপনার শিল্পকর্মে মন তার সন্ধান ক'রে চলে। সেই না পাওয়াব বেদনা, সেই অন্তহীন রূপতৃষ্ণাকে বক্ষে ধারণ ক'বে শিল্পীর রূপ থেকে রূপান্তরে নিত্য যাওয়া আসা। মানুষের সীমায়িত শক্তি কিছুতেই সেই প্রমসন্দরকে তার আপন সষ্টির সীমানায় আনতে পারে না। সমাক প্রকাশে তাকে প্রকাশিত করাই হ'ল শিক্ষীর দৃশ্চর তপস্যা। সে তপস্যা ত' সিদ্ধ হয় নি। তাই ত' শিক্ষীর বেদনার অন্ত নেই। রাবণেব চিতা শিল্পীর বক্ষে অনস্তকাল ধরে জ্বলবে। এই তঞ্চার শেষ যেদিন হবে সেদিন মানুষের সব সৃষ্টিব প্রয়াস শেষ হ'য়ে যাবে। শিল্পসৃষ্টির জন্য এই জ্বালাটুকুর এই তৃষ্ণাটুকুর প্রয়োজন রয়েছে। এ ছাডা জ্বালা নিত্য এবং সত্য। সব সৃষ্টির মধ্যেই এই জ্বালার বহ্নাৎসব। তাই ত' শিল্পীগুরু বললেন ঃ 'রূপের জ্বালা, রুসের জ্বালা বহির সমান জ্বলছে সব উৎকৃষ্ট বচনার মধ্যে : কপদক্ষের জীবন লীলাময়, জ্বালাময় হ'য়ে উঠেছে, প্রদীপ্ত সমস্ত রূপ ও রুসেব তপস্যায় মানুষ জীবনপাত করছে, রূপবিদ্যার সাহাযে। এই জ্বালাকে, এই তষ্ণাকে রূপের পাত্রে ধরতে।" তাই বলছিলাম অবনীন্দ্রনাথেব মতে শিল্প খেলা নয, এ হ'ল লীলা যে লীলায় রয়েছে মানুষেব আত্মনিবেদনের প্রবম বেদনা।<sup>২</sup>

রূপের অভাব থাকে শিল্পীর অন্তরে। তা হ'ল তার প্রেরণার উৎস। বস্তুজীবনের, পশুজীবনের কোন অপূর্ণতা শিল্পে জগতে এহ বাহ্য। সাধারণ বৃদ্ধিতে এইসব স্বাচ্ছন্দাগত প্রশ্নকে আমরা শিল্পসহায়ক অথবা শিল্পহস্তাবক মনে করি। কিন্তু সোঁটা আমাদের ভ্রান্তি। রামা রাঁলা বস্তুজীবনের অভাব, অনটন ও বাধাগুলোকে শিল্পসহায়ক বলেছেন। আন্তর অভাব বোধকে বাইবের অভাবগুলো উদ্দীপ্ত করে। যাঁরা আবাম কেদারায় শুয়ে মহৎ শিল্পসৃষ্টির স্বপ্ন দেখেন, যাঁদের জীবনে কখনও খর রৌদ্রের দীপ্তিদাহ লাগল না তাঁরা ব্যর্থ হবেন তাঁদের শিল্পসৃষ্টির চেষ্টায়। শিল্পে জীবনের স্পর্শ থাকবে, জীবনের সুখ, দৃঃখ, আনন্দবেদনা শিল্পকে রূপ, রঙ ও রসে পূর্ণ করে তুলবে। সমালোচকদের মধ্যে আবার বিপরীত মতেরও অসম্ভাবে নেই। বস্কুজীবনের অভাবকে প্রাসঙ্গিক বলেছেন অনেকে শিল্পপ্রয়াসের প্রতিকৃল ব'লে। প্রতিভা বিকাশের পরিপন্থী বলে অনেকে বস্কুজীবনের অপূর্ণতাকে দোয়ী সাব্যস্ত করেন। দারিদ্রা যে গুণরাশিনাশী এটা অনেকের কাছেই স্বতঃসিদ্ধ। কিন্তু অবনীন্দ্রনাথ এ তত্ত্বকে অস্থীকার করেছেন কেনন। এইসব অভাবের সঙ্গে শিল্পর আত্যন্তিক যোগকে স্বীকার করলে শিল্প

১। বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী, পৃঃ ২৫৯।

२। वाराश्वती लिब्र श्रवद्वावली, शृह २৫৯।

ধর্মচ্যুত হবে। সে অভাববোধ যেমন শিল্পকে উদ্দীপ্ত করে না তেমনি তাদের পূর্ণতা সাধনও শিল্পীর লক্ষ্য নয়। শিল্পকে যদি লীলা ব'লে স্বীকার করি তবে লীলার ক্ষেত্রে বস্তুজীবনের এবং বাইরের জগতের কোন অভাবের স্থান নেই। লীলা ধারণার মধ্যে এরা অপাংক্তেয়। শিল্প মানুষের কোন কল্যাণ করল কি না, শিল্পের দ্বারা কোন অকল্যাণ হ'ল কী না, এসব হ'ল অবান্তর, অতিরিক্ত। তাদের সঙ্গে লীলার কোন যোগ নেই, যে লীলায় শিল্পের সন্তাটুক নিহিত। লীলা উদ্দেশ্য বিরহিত। রূপকার হ'ল লীলাকার। শিল্পী যে রূপ সৃষ্টি করল তাকে প্রয়োজনের বাটখারা দিয়ে ওজন করলে হবে না। ''কপেব যথার্থ পরিমাপ একমাত্র রূপবিদ্যার দ্বারা হওয়। সম্ভব, আর কোন বিদ্যা রূপের তল পর্যন্ত পৌছে দিতে পারে না। দপ্তরী সোজা রেখা টেনে যায় বটে কিন্তু রেখার যে রহস্য তার তল তো পায় না কোনো দিন। রূপবিদের কাছে সামান্য সামান্য আঁচবটিতে আপনার জীবন রহস্য ধরে দেয়।" রূপবিদ তাঁর দেখবার কৌশলে রূপকে আবিষ্কার করেন। অন্য কোন দিকে তার লক্ষ্য নেই। রূপবিদ যেন নির্নিমেষ-নক্ষ্য ফারুনী। অস্ত্রগুরু দ্রোণাচার্যের প্রশ্নের উত্তরে তৃতীয় পাণ্ডব ফারুনীই তাঁর গুককে বলেছিলেন যে তিনি পাখীর চোখ ছাড়া অন্য কিছু দেখছেন না। এই একাগ্রতা থাকলে তরেই লক্ষ্যভেদ সম্ভব হয়। শিল্পীর সাধনা একাগ্রতার এই স্তবে উন্নীত হ'লে তবেই সার্থক,রূপসৃষ্টি সম্ভব। শিল্পী শুধু রূপকে দেখেন। সে দেখা অলস দেখা নয়। শিল্পীর সমস্ত সন্তা ঐ রূপকে প্রত্যক্ষ করে। সে দেখায় সারা মন প্রাণ উন্মুখর হয়ে ওঠে। রূপের ধারা অবিশ্রাম বয়ে চলেছে। শিল্পীরও তাই দেখাব অন্ত নেই। তাই ত' শিল্পীর অন্তরে লক্ষ কপের মেলা। তাকে প্রকাশ করাই হল শিল্পীর ধর্ম। শিল্পী তাঁর অন্তবের রূপকে হাজার হাজার লীলা কমলে বাইরে মেলে ধরেন। তার গন্ধ, তার রঙ, তার রূপ, তার আমন্ত্রণ বহুবিচিত্র। গুণীজন শিল্পীকে বাহবা দেন, তার প্রশংসায় মুখর হয়ে ওঠেন। সেই প্রশংসার কোলাহলের মধ্যে শিল্পী কখন আবার আপনার সৃষ্টির নিভৃত নিকেতনে আশ্রয় নেন, সে তথ্যটুকু অলক্ষিত থেকে যায়। তাঁর রূপতৃষ্ণা আবার তাঁকে নতুন সৃষ্টির কাজে প্রেরণা দেয়। তাঁর অন্তরের দ্বালা তাঁকে অবিশ্রান্ত ঘূবিয়ে নিয়ে বেড়ায় রসলোকের এক মহল থেকে আর এক মহলে। তাঁর শিল্পসৃষ্টিও বহুবিচিত্র হয়ে ওঠে। শিল্পীর লীলা অবাাহত গতিতে বয়ে চলে। তাঁর লীলার মধ্যে আমরা দেখি তাঁর বেদনা এবং তাঁর আনন্দ। বেদনা আসে রূপাভাব খেকে, আঁর আনন্দ আসে প্রকাশ থেকে। এই বেদনায় সৃষ্টির বীজ, এই আনন্দে বিশ্বের কল্যাণ। সে কল্যাণটুকু শিল্পের লক্ষ্য না হ'লেও তার আবির্ভাব ঘটে সব সার্থক শিল্পের রূপায়ণে। রূপবিদ্যা মানুষের কীর্তিকে রূপবান করে, ঋদ্ধিমন্ত কবে। মানুষের মহন্তম সৃষ্টিতে তার বৃহত্তম কল্যাণের আশ্বাস। তাই ত' আমাদের প্রাচীন জ্ঞানে সুন্দর এবং শিবের সাঙ্গীকরণ ঘটল। শিল্পীগুরু তারই প্রতিধ্বনি ক'রে বললেন ঃ 'রূপবিদ্যা এই ভাবে আশৈশব মানুষের সহচারিণী হ'য়ে প্রতিভাবানের ঘর আলো ক'রে মানবজাতির কল্যাণে নিযুক্ত রইলো।" কল্যাণ এলো সুন্দরের হাত ধরে। শিল্পীর লীলায় উভয়ের অধিষ্ঠান ঘটল। তাই ত' একাসনে দোঁহে অভার্থিত হ'ছে অনাদিকাল ধরে।

## শিল্পীওরু অবনীন্দ্রনাথের শিল্প প্রকরণ তত্ত্ব

'রীতিরাম্মা কাব্যস্য'বাদীরা রীতি বা প্রকরণকেই কাব্যের স্বরূপ বলে ব্যাখ্যা করলেন। আর শিল্পস্থরটি বাদীরা শিল্পে প্রকাশ সার্বভৌমত্ত্রটুকু অক্ষুণ্ণ রাখলেন। প্রকরণ বা টেকনিক গৌণ স্থান অধিকার করল। নব্য দার্শনিক এবং শিল্পশাস্ত্রীবা রীতি প্রকরণের স্থান নির্দেশ করলেন শিল্পলোকের বার মহলে। শিল্পের অন্দরমহলে টেকনিক অপাংক্তেয়। শিল্পীর মনে মনে রঙরূপ রেখায় যে ছবি আঁকা হ'ল তা-ই শিল্পকৃতি। নীরব কবিও এই তত্ত্বে কবিমর্যাদা পেলেন। মনে মনে ছবি-আঁকার কাজটকই হ'ল শিল্পীর কাজ। তারপরে সেই মনের পর্দার ছবিকে বাইরের পর্দায় মেলে ধরা। কবি ছন্দোবদ্ধ পথে আক্ষর সাজিয়ে সেই ছবিকে ফোটালেন, চিত্রকর বঙ্চ ও রেখায় সেই মনের সম্পদকে সবার সামনে মেলে ধরলেন, ভাস্কর পাথর কুঁদে কুঁদে সেই অনবদ্য রূপটুকু ফুটিয়ে তুললেন পাথরের গায়ে। এমনি ক'রে শিল্পীর লীলা চলল। এখন প্রশ্ন হ'ল এই যে, মনের ছবি আঁকবার আর সেই ছবিকে তার একান্ত নিভতিট্রক থেকে বাইরে মেলে ধরবার যে কৌশল তারা কি সমগোত্রীয় ? যখন মনের পর্দায ছবি ফটল, তারপর যখন সেই মানস কৃতিটুকুর নির্ব্যক্তিকরণ ঘটল কাগজে, ক্যানভাসে অথবা পাথরের গায়ে তখন কি শিল্পীর মনের ঐশ্বযট্টকর রূপান্তর ঘটলং তার কি গোত্রান্তরও ঘটল এই বহিঃপ্রকাশের আঙ্গিক স্পর্শের নব্য শিল্পশান্ত্রীরা এমন কথা বললেন যে এই বহিরঙ্গীকরণ রীতি বা টেকনিকটক শিল্প নয়। রীতি হ'ল শিল্পলোকের দ্বিজসমাজের চোখে অন্তাজ। রীতি বা টেকনিক নিয়ে মিস্ত্রির কারবার, ভালো মিস্ত্রী আবশ্যিক ভাবে বড় শিল্পী নয়। যাবা ক্রাফটে বিশাবদ তারা শিল্পের দরবারে গুণী বলে গণ্য হয় নি কখনো। তবুও প্রাচীন গ্রীক নন্দনতাত্ত্বিক ঐতিহোর কল্যাণে আমবাও শিল্প এবং ক্রাফটে মিশিয়ে ফেলেছি। আর তাই শিল্প প্রকাশ ও শিল্প প্রকরণের পার্থকাটক সম্বন্ধে অস্পষ্টভাবে সচেতন থাকলেও সব সময়ে সে সম্বন্ধে শিল্পশান্ত্রীরা অবহিত হন নি। তাই ত' আরিস্ততল কথিত 'ক্যাথারসিস' থিওরির এত সাগ্রহ সমর্থন এবং প্লাতো কথিত 'শিল্পী নির্বাসন' নির্দেশের এতো সরব প্রতিবাদ। প্রয়োজন প্রকরণটুকুকে আঁকডে ধরে, খেয়াল খুশিতে শিল্প সৃষ্ট হয়। যারা প্রয়োজনটাকে বড় ক'বে দেখেন তারা প্রকরণটাকে মুখ্য স্থান দেন, আর যাঁরা শিল্পকে প্রয়োজন অতিরিক্ত সৃষ্টিরূপে প্রতাক্ষ করেন তাঁরা খেয়ালখশিকে সর্বোত্তম মর্যাদা দেন। অবনীন্দ্রনাথ এই দিতীয় দলের। তিনি আর্ট এবং ক্রাফটের পার্থকাটুকু নির্দেশ ক'রে বললেন ঃ' 'ক্রিয়ার বা Technique-এর অক্ত্রিমতা ভেদ নিয়ে কতক শিল্প পডল Fine arts-এর কোঠায়, কতক শিল্প রইল Crafts-এর কোঠায়। .....ক্রিয়া বা Technique-কে ছাপিয়ে চলা হ'ল সুন্দর চলা।' এই সুন্দর চলাই শিল্পীর সাধনা। এই সুন্দর চলাতেই আনন্দের শতদল প্রস্ফুটিত হয়।

শিল্পীশুর অবনীন্দ্রনাথ শিল্পের প্রকরণ এবং আঙ্গিককে তার যথার্থ স্থানটিতে প্রক্ষেপ করেছেন। তার মতে যাঁরা আটিষ্ট তাঁদের অকৃত্রিম প্রকরণে সাফল্য লাভ কবার জন্য সাধনা করতে হয়। শিল্পীরা হলেন শিল্প-প্রকরণ তপস্যায় তপস্থী। কিন্তু এই তপস্যায় যদি কেবলই

কঠোর তপ থাকত, যেমন তেমন ক'রেই কাজ সারতে চাইত সবাই, আর এই এদের কাজগুলো কলে প্রস্তুত জিনিধের মত কাজ দিত কিন্তু আনন্দ দিত না। আনন্দ দেওয়াই ত' শিৱেব উদ্দেশ্য। যদি শিৱকে উদ্দেশ্য-অৰিত বলতে হয় তবে শিৱ-চাবিত্ৰাকে ক্ষণ্ণ না ক'রে এইটুকুই বলা যায় যে শিল্পের লক্ষ্য হ'ল আনন্দ দেওয়া। এই আনন্দের কথা এতদ্দেশের আনন্দবর্ধন, জগন্নাথ প্রমুখ প্রাচীন আলংকাবিকেরা বলেন, শিল্প-উদ্দেশ্য হ'ল এই আনন্দাভিমুখী। আনন্দবর্দ্ধন বললেন ঃ 'সহাদয় হাদয়হাদি শব্দার্থময়ন্ত্বনেব কাব্যলক্ষণম।' আর জগন্নাথ এই আনন্দকে বললেন, 'লোকোন্তর আহাদ।' নবা শিল্পদার্শনিক ক্রোচে একে নাম দিলেন 'pure poetic iov'; আনন্দই যদি সৃষ্টির উদ্দেশ্য এবং লক্ষ্য ব'লে ধার্য হয় তা হ'লে শিৱের বা কলার ধর্ম ক্ষন্ত হয় না। শিল্প হিসাবে শিল্পের মর্যাদা ক্ষন্ত হবার সম্যাক সম্ভাবনা, যদি আমরা শিল্প-চারিত্রা-বহির্ভূত কোন লক্ষ্যকে শিল্প-শক্ষ্য বলে গ্রহণ কবি। কিন্তু লক্ষ্য হিসেবে আনন্দের স্বীকৃতি শিল্প-চারিত্র্যকে ক্ষুণ্ণ করে না। শিল্প নির্লক্ষ্য হলেও তাব লক্ষ্য বা উদ্দেশ্যটিকে আনন্দকেন্দ্রিক বললে শিল্প-চারিত্রা ক্ষন্ন হয় না ব'লেই অনেকে বিশ্বাস করেছেন। মহাদার্শনিক কান্টের ভাষায়, সর্ব-লক্ষা-উত্তর-শিল্পেরও একটা লক্ষ্য আছে। দার্শনিক বললেন এই লক্ষ্যের কথা দর্শনের আপাতবিরোধী সগভীব ব্যপ্তনাদপ্ত ভাষায়। শিল্পীগুরু অবনীন্দ্রনাথ বিশ্বাস করেছেন শিল্পের এই আনন্দ-লক্ষ্যে। তিনি বললেন<sup>২</sup> বিষয় ও প্রকরণ এবং তার কঠোরতাই ফোটে নির্মমভাবে কলের কাজে, আর মানুষের আর্টে নিয়ন্ত্রিত আনন্দ ও মুক্তির স্বাদ এসে লাগে। আর্টের প্রকরণগুলিতে আনন্দ না মিশলে আর্ট হ'ত ফটোগ্রাফের মত অসম্পূর্ণ জিনিষ।

শিল্পীশুক প্রকরণকে শিল্প না বললেও প্রকরণের যথাযথমূল্য নির্দিষ্ট করে দিলেন শিল্পের জগতে। ক্রোচে যেমন প্রকরণকে শিল্পক্ষেত্রে অনাবশ্যক এবং অতিরিক্ত বললেন, অবনীন্দ্রনাথ তা বললেন না। তাঁর মতে প্রকরণ ছাডা শিল্পসৃষ্টি সম্ভব নয়। শিল্পী প্রকবণকে আত্মস্থ ক'রে প্রকরণকে উত্তীর্ণ হবে। শিল্পলোকে সিদ্ধিলাভেব চাবিকাঠিটি তাঁদের হাতেই গেছে যাঁরা শিল্প প্রকরণকে আত্মন্ত করেছেন এবং অনাযাসে প্রকরণের কঠোরতাকে স্বকীয় প্রতিভার জাবকরসে জাবিত ক'রে তাকে নবকপ দিতে পেরেছেন। মানষের অমতত্রলাভের সাধনা যেমন মৃত্যুকে এডিয়ে গিয়ে সিদ্ধিলাভ কবে না সে সাধনা সিদ্ধিলাভ কবে মৃত্যুকে পেরিয়ে গিয়ে : ঠিক তেমনি ক'বে মহাশিল্পীর শিল্পসাধনা প্রকরণের কঠোরতাকে এডিয়ে গিয়ে সিদ্ধিলাভ করে না। সে সাধনা ফলবতী হয় প্রকরণকে পেবিয়ে গিয়ে। প্রকরণ ছাডা ছবি, ছবি হয় না ; স্বতঃস্ফুর্ত সৃষ্টিশক্তি স্কেচ করে। সেই স্কেচকে ছবির মর্যাদা দিতে হ'লে শিল্পীকে শিল্প প্রকরণটুকুব প্রয়োগ করতে হয়। সে প্রয়োগে হয়ত' শিল্পী শাস্ত্রীয় প্রকরণকে উত্তীর্ণ হয়ে যান ; তব সেই বাঁধা পথেই তাঁর প্রারম্ভিক পদক্ষেপ। কোন কোন স্কেচ শিল্প পর্যায়ে উন্নীত হয়েছে, এমন দৃষ্টান্ত বয়েছে। অবনীন্দ্রনাথ এ বিষয়ে অবহিত। তিনি বললেন, কিন্তু যে স্কেচ করার মধ্যে আটিস্টের আনন্দ নিতা থাকে তার ধরন স্বতম্ভ। ছোট গল্পের মত ছোট ও সামান্য হ'লেও সেটা সম্পূর্ণ জিনিষ এবং সেটা লিখতে অনেকখানি আর্ট চাই। ছোট হ'লেই ছোট গল্প হয় না ; একটুখানি টান দিয়ে অনেকখানি বলা বা বেশ ক'রে কিছু ফলিয়ে বলার কৌশল শক্ত ব্যাপার। আর্টিস্ট কেন সে শ্রম স্বীকার করতে চায় তার একমাত্র কারণ বলার এই যে,

<sup>\$1 &</sup>quot;Purposiveness without a purpose".

२। *বাগেশ্ববী শিन्न श्रवन्नावली, পৃ*ঃ ১৭৩।

নানা কারিগরি— তাতে আনন্দ আছে। ...সঙ্গীতের চিত্রের কাব্যের সব শিল্পেরই প্রকরণের দিকটায় খাচুনী আছে— ভাব ও রসকে ফাঁদে ধরার ছাঁদে বাঁধার খাচুনী। তবে কলের মজদুর রেমন শুধু রুজি-রোজগারের জন্য নিরানন্দ খাচুনী খাটে, শিল্পীর খাচুনী তেমন নিরানন্দ নয়। যতনের খাচুনী, যে খাচুনী খাটেন সন্তানের জননী সেই খাচুনী হ'ল শিল্পীর। আর অযতনের খাটুনী, যেমনটি খাটে মাইনে করা ধাত্রী, তার দ্বারা শিল্প সম্ভব হয় না। শিল্পী কোন্ ধারা খাচুনী খাটল তার নিশানা রইল শিল্প কমে। যেখানে খাচুনীর পিছনে যত্ন রইল সেখানে সুন্দরের আসন পাতা হ'ল, আর যেখানে শ্রম শুধুমাত্র অযত্ন আশ্রিত তা বিশ্রী, উন্তট রূপ নিয়ে বিসককে পীড়া দিল। প্রকরণ শুধুমাত্র সৃষ্টি-মাধ্যম; সেই মাধ্যমটিকে অবহেলা করলে সৃষ্টি সম্ভব হয় না। শিল্পীগুরু আপন মতের স্বপক্ষে মহাশিল্পী রোঁদার মতের উল্লেখ করলেন ঃ

"Craft is only a means but the artist who neglects it will never attain his end ... Such an artist would be like a horseman, who forgets to give oats to his horse"

প্রকাণ ব্যতিরেকে কি শিল্পসৃষ্টি সম্ভব হয়? রোঁদা এই দুরহ প্রশ্নের উত্তরে বলেছিলেন যে, সহজ ক'রে, সুন্দর ক'রে লিখতে এবং আঁকতে হ'লে প্রকবণ্টুকু পরিপূর্ণ রূপে আয়ন্ত করতে হয়। এই আয়ন্তীকরণের ইতিহাস বহু-শ্রম-সিদ্ধ। বহুদিনের অক্রান্ত সাধনায়, বহু বিনিদ্র রাতের তপস্যায় এই প্রকরণকে আত্মন্থ ক'রে একেবারে আপনাব ক'রে নেওয়া যায়। এই আপনার ক'রে নেওয়াই হ'ল যথার্থ শিল্পীর কাজ। শিল্পী যখন অনুশীলনের মধ্য দিয়ে এই প্রকরণটিকে একেবারে আত্মন্থ কবেন তখন তা শিল্পীর নিজস্ব সৃষ্টি-কৌশল হয়ে পড়ে। তা রসিকজনকে মুদ্ধ কবে। প্রস্থাত বেহালাবাদক মেনুহিনের সুরসৃষ্টির সহজ নৈপুণ্যে মুদ্ধ হয়ে রবীন্দ্রনাথ তাঁর প্রশংসা কবলে তিনি সবিনয়ে বলেছিলেন ঃ

"God atone knows with what difficulty I acquired this ease." এই যে শিল্পীর সহজ নৈপুণ্য এটি তখনই আসে যখন শিল্প-প্রকরণে শিল্পী পারক্ষম হয়ে ওঠে। প্রকরণ পারক্ষম হ'লে তবেই শিল্পীর সৃষ্টিতে স্বতঃস্ফৃতির প্রসাদ গুণাটি এসে যুক্ত হয়। শিল্পীগুরু বললেন পুরুরণে পূর্ব অধিকাব না হ'লে লেখায়, বলায়, চলায়, কাজে, কর্মে স্বতঃস্ফৃতি গুণাটি আসে না, অথচ এই গুণাটি সমস্ত বড় শিল্পের একটা বিশেষ লক্ষণ। এত সহজে কেমন ক'রে আটিস্ট যা বলবার যা দেখবার তা প্রকাশ ক'রে গেল এইটেই প্রথম লক্ষ্য করে আমাদের মন বড় শিল্পীর কাজে। শিল্পী কি কঠিন প্রক্রিয়ায় রচনা করেছে তার সন্ধান ত' রচনায় রেখে দেয় না; মুছে দিয়ে চলে যায় তার হিসাব এবং এই কারণে ঠিক সেই কথাটি নকল করতে চাইলে আমরা ঠকে যাই, ঠেকে যাই, হদিস পাই নে কি কি উপায়ে কোন্ পথ ধরে গিয়ে শিল্পী তার পরশমণি আবিদ্ধার ক'রে নিল। তাই ত' অবনীন্দ্রনাথের পূর্ব-সূরী হিসেবে আমরা তন্ত্রশাস্ত্র রচয়িতাদের মধ্যেও এই মতের পূর্বাভাস পাই। তন্ত্রশান্ত্রে শিল্পকর্মকে পাখীর এক এক ধরনের গতি-শৈলী। দ'জনায় বড় একটা মিল পাওয়া যায় না।

এরা সবাই একক, অনন্য। শাস্ত্রীয় প্রকরণকে কেমন ক'রে কোন পথে আত্মস্থ ক'রে তাকে একেবারে আপনার ক'রে নিলে সে তত্ত্বটি শিল্পকর্মে অনুপ্রিখিত থেকে যায়। কেমন ক'রে

- ७। *বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী, পু*ঃ ১৭৪।
- 8। वाराश्वती भिद्य श्ववद्वावनी, शृह ১९६।
- ताराश्वती भिद्य श्रवकावनी, शृह ५१९।

কোন্ পথে প্রতিভার স্পর্শটুকু এসে লাগল শিল্পীর আপন শিল্প প্রকরণের মাধ্যমে, সে কথাটা অব্যাখ্যাত রয়ে গেল পৃথিবীর সকল শাস্ত্রে। সূতরাং বলতে হবে, বললেন শিল্পীগুরু, একজ্বনের Technique অন্যের অধিকারে কিছুতেই আসতে পারে না, সে চেষ্টা করাই ভূল। কেন না তাতে ক'রে চেষ্টা কাজের ওপরে আপনার সুস্পষ্ট ছাপ দিয়ে যায় এবং আর্টিস্টের কাজে সেই ব্যর্থ চেষ্টার দুঃশই বর্তমান থেকে যায়। তা হ'লে দেখা গেল যে টেকনিক বা প্রকরণ নিয়ে শিল্পীগুরু অবনীন্দ্রনাথের সঙ্গে শিল্প দার্শনিক ক্রোচের মতের একটা মৌল পার্থক্য। অবনীন্দ্রনাথ যখন প্রকরণকে শিল্পের অঙ্গীভৃত বলেছেন তখন ক্রোচে তাকে শিল্পলোকের অস্ত্রেবাসী বললেন। অবনীন্দ্রনাথ বললেন, যে প্রকরণ সাধনায় সিদ্ধিলাভ করলে তবেই শিল্পী রসিককে তাঁর শিল্প মাধ্যমে আনন্দ দান করতে পারেন। আনন্দ দেওয়ার এই দুরূহ ভারটুকু শিল্পী বহন করে প্রকরণের সার্থক ব্যবহারে। অবনীন্দ্রনাথ তাঁর অননুকরণীয় ভঙ্গীতে এই ভাবটুকু ব্যক্ত ক'রে বললেন, যে প্রকরণ সম্পূর্ণ কায়দা না হ'লে কেউ আর্টিস্ট হ'তে পারে না সেটি হচ্ছে আকার গড়বার বা বলবার কইবার সামান্য প্রকরণ নয়, সেটি হচ্ছে আনন্দের, হচ্ছে কর্ম সাধনের অসামান্য প্রকরণ। এই অসামান্য প্রকরণটি আয়ন্ত করার পদ্ম হ'ল সামান্য প্রকরণের পরিপূর্ণ আয়ন্তীকরণ। শিল্পীগুরু আমাদের বলেছেন যে শিল্পের আইন-কানুন শিল্প-শিক্ষার্থীর জন্য। শিল্পীর জন্য আইনের অঙ্কশ-তাড়না নেই। প্রকরণের কৌলীন্য রক্ষার ভার শিক্ষানবীশদের ওপর। যদি আমরা জাতশিল্পীদেরও শাস্ত্রীয় প্রকরণের কৌলীন্য রক্ষা করবার নির্দেশ দিই তা হ'লে শিল্পে যে একঘেয়েমি আনবে তার ভয়ঙ্করত্ব রসিক মনকে পীড়া দেবে। শিল্প-সান্ধর্যের বিরুদ্ধে অক্ষয়কুমার মৈত্রেয় প্রমুখ তৎকালীন মনস্বী ব্যক্তিরা যখন মসীযুদ্ধে অবতীৰ্ণ হলেন তখন তাঁর এই ভয়াবহ সম্ভাবনাটি সম্বন্ধে সম্যক্ অবহিত ছিলেন না। ভারতীয় শিল্পশাস্ত্রকথিত প্রকরণকে বিশুদ্ধ রাখবার চেষ্টায় এদৈর উদ্যম প্রশংসনীয়। তবু শিল্পীশুরু এদের মতকে পুরোপুরি গ্রহণ করেন নি। তিনি বললেন যে শিল্পীর পথ হ'ল খেয়ালের পথ। খেয়াল মতো যে পথে চলবার কিছু জো নেই সে পথ কখনও কোন শিল্পের পথ হতে পারে না। ...সঙ্করত্বের ভয় ক'রে হিন্দু শাস্ত্র মত ভারতশিল্পের নিয়মে শিল্পীদের বদ্ধ কবলে সঙ্করত্বের হাত থেকে বাঁচাতে পারি শিল্পকে কিন্তু বাঁধা প্রকরণের ভয়ঙ্কবত্ব যখন শিল্পের সর্বাঙ্গে জরা আর মৃত্যুর লক্ষ্মণগুলি ফুটিয়ে ভূননে তখন শিবেরও অসাধ্য তাকে শুধরে রমণীয় ক'রে তোলে। আর্ট বিষয়ে খেয়ালীর কাছে যেতেই হবে নবযৌবন ভিক্ষা ক'রে। আর্টিস্ট চলে খেয়ালের পাখায়, খুশির হাওয়ায় ভর ক'রে : তাই ত' প্রকরণসার সঙ্গীতবিদ্যায়ও আমার প্রাণের স্পন্দন ফোটে ; তাই ত' বিশ্বকর্মা শুধুই দেবদেবীর মূর্তি গড়েন নি। সৃষ্টির বিশুদ্ধতা রক্ষা করবার নামে দেবশিল্পী শুধু তুলসী আর চন্দন গাছই সৃষ্টি করলেন না। দেবদারু, নারকেল, পাইন, রডোডেনডুন আরও কত গাছ সৃষ্টি হ'ল।

এও শিল্পীর খেরাল খুশির তাগিদে হ'ল। শিল্পীর খেরালটাই শিল্পজগতে গ্রাহ্য বলে ভারতশিল্প হিন্দুশিল্প প্রকরণের পবিত্রতা রক্ষা করতে উৎসুক হয় নি। তাই ত' ভারত শিল্পের বিশুদ্ধতা গ্রীক, মোঘল, চৈনিক এবং নেপালী শিল্পরীতির দ্বার ক্ষুপ্প হ'ল ; ভারতশিল্প পৃষ্ট হ'ল, বেগবান হ'ল অপরের শিল্প প্রকরণকে আত্মস্থ ক'রে। হিন্দু শিল্প শাস্ত্রেও এই প্রকরণ সান্ধর্যের সমর্থন শিল্পীগুরু আবিদ্ধার করেছেন ঃ "শিল্পী দেবতাই গড়ন আর বানরই গড়ন বা দেবতাতে

বানরে পাখীতে মানুষে মিলিয়ে খিচুড়িই প্রস্তুত করুন, সে যদি শিল্পী হয়, যদি ভার প্রকরণের সঙ্গে তার মনের আনন্দ ভাবের বিশুদ্ধতা এসব জুড়ে দিয়ে থাকে সে, তবে সে বিশুদ্ধ জিনিষই রয়ে গেল।" শিল্পী আপন মনের এই আনন্দটুকুর স্পর্শ যখন শিল্পকর্মে অনুসূত্য ক'রে দেন সার্থক ভাবে তখনই সেই শিল্পকর্ম যথার্থ শিল্পকর্ম হয়ে ওঠে। সমালোচক তার প্রকরণের বিশুদ্ধতা দেখন না, তাঁর শিল্প বিষয়ের যাথার্থ্য সম্বন্ধে প্রশ্ন তোলেন না; আনন্দ যখন রসিকচিন্তকে স্পর্শ করে তখনই শিল্পকর্মের সার্থকতা সম্বন্ধে আর দ্বিমত থাকে না। কবি বা শিল্পী এই লোকোন্ডর আহ্লাদের সন্ধানী ব'লেই কোন প্রকরণ বা শান্ত্রীয় বিধানের বন্ধন তাদের জন্য নয়। নিষেধের উদ্যত শাসন শিল্পীর প্রকাশকে ব্যাহত করে, তার আনন্দ দেবার শক্তিটুকুকে খর্ব করে। আর্টিষ্টের চলা হ'ল আনন্দের চলা— হাতুড়ি পিটে, কলম চালিয়ে, সোনা গালিয়ে, হীরে কেটে, সূর ভেঁজে, তাল চুকে শান্ত্রের অন্ধূশ খেতে খেতে ইক্রের ঐরাবতের মত চলা নয়। আর্টের প্রকরণ নিরন্ধূশ প্রকরণ, আর্টের পন্থা নিরন্ধূশাঃ।"

९। वाराश्वरी भिन्न श्रवकावमी, शृष्ट ১৮২-৮৩। ৮। वाराश्वरी भिन्न श्रवकावमी, शृष्ट ১৮৬।

## আনন্দ কেন্টিশ কুমারস্বামীর নন্দনতত্ত্ব পর্যালোচনা

শিল্পশাস্ত্রী হিসেবে কুমারস্বামীর নাম দেশবিদেশে বহুখ্যাত। নানান গ্রন্থে বক্তৃতায় এবং প্রবন্ধে কুমারস্বামীর যে পরিচয় আমরা পেয়েছি তা হ'ল শিল্পশাস্ত্রীর; ঐতিহাসিক রূপে, নন্দনতান্ত্রিকরূপে তাঁর পরিচয় আমাদের চোখে খুব একটা বঙ হ'য়ে ওঠে নি ঃ তিনি যুক্তিসিদ্ধ একটি পূর্ণাঙ্গ শিল্পতত্ত্বের প্রস্তাবনা করতে পারেন নি। এ কথা গোড়াতেই বলে রাখা ভাল যে নন্দনতাত্ত্বিক হিসেবে প্রতিষ্ঠা লাভ করতে হ'লে একটা তর্কশাস্ত্রসম্মত দার্শনিক দৃষ্টিভঙ্গীর একান্ত প্রয়োজন ; সেটুকু আচার্য কুমারস্বামীর মধ্যে আমরা প্রত্যক্ষ করি নি। এই মন্তব্যের স্বপক্ষে আমাদের বক্তব্য নিবেদন করব কুমারস্বামীর লেখা থেকে উদ্ধৃতি দিয়ে। যে কয়টি ্ৰ্মাল নন্দনতাত্ত্বিক তত্ত্ব আমরা কুমারস্বামীর মধ্যে পেয়েছি তারা হ'ল ঃ (ক) শিল্প জীবনমুখী হ'বে ; (খ) জীবন-পর্যালোচনাই হ'ল যথার্থ শিৱ ; (গ) শিৱ মানুষের প্রেম-প্রীতি-সৌহার্দ্যকে মূর্ত ক'রে তুলবে শিল্পরূপের মাধ্যমে, মানুষের সুকুমার বৃত্তিগুলো, যেগুলো প্রীতির, প্রাতৃত্ব বন্ধনের প্রসার ঘটায়, এদের সুকুমার প্রকাশ শিল্পে ঘটবে। এই মানুষী প্রেমের পরিপূর্ণ প্রকাশটুকু ঘটলে তার চিত্র হ'বে স্বর্গীয় সুষমায় মণ্ডিত। [এই প্রসঙ্গে কুমারস্বামী ফরাসী পণ্ডিত রঁমা রঁলার খুব কাছাকাছি এসেছেন, মনীষী তলস্তয়ের নন্দনতাত্ত্বিক বিশ্বাসের সঙ্গেও কুমারস্বামীর মতেব সামীপ্যটুকু এই প্রসঙ্গে লক্ষ্যণীয়।] (ঘ) সুন্দরকে প্রতিষ্ঠা করতে পারলেই শিল্পীর কাজ শেষ হয় না ; সুন্দরকে অন্তেষণ করাই শিল্পীর একমাত্র কাজ নয়। জীবন এবং জগৎ সম্বন্ধে যে সব নিগৃঢ় সত্য শিল্পীর অভিজ্ঞতায় ধরা পড়ে, যে সব অন্তর্গুঢ় প্রত্যয় তার ফলে জন্ম নেয়, তা সে জীবন সম্বন্ধেই হোক অথবা মৃত্যু সম্বন্ধেই হোক, তার প্রকাশ ঘটবে যথার্থ শিল্পীর শিল্পকর্মে। (ঙ) কুমারস্বামী শিল্পকে Intuition বলেছেন, অবশ্য তার প্রকৃতি তিনি ব্যাখ্যা করেন নি কোথাও। ক্রোচের Intuition বা স্বজ্ঞা কুমারস্বামীর Intuition নয়, কেননা কুমারস্বামীর Intuition এক ধরনের অক্লান্ত আবেগ বা Impulse থেকে জাত হয়। তাঁর কথা উদ্ধৃত ক'বে দিই " For great art results from the impulse to express certain clear intuitions of life and death rather than from the conscious wish of beautiful pictures or songs."\* জীবন পর্যালোচনা বলতে আমরা জীবনের মূল্যায়নকে বুঝি এবং সেই মূল্যায়নটুকুও উৎসারিত হবে যিনি পর্যালোচক, তাঁর ধ্যানধারণা ও মূল্যবোধের মূল কাণ্ডটি থেকে। সেই মূল কাণ্ড থেকেই জীবন-পর্যালোচনারূপ বৃক্ষটি রস আহরণ করবে। অতএব শিল্প যদি 'criticism of life' হয় তবে জীবনের যে ছবিকে বিষয়গত জীবন বলা হয় তা একান্তরূপেই শিল্পে অনুপস্থিত থাকবে। জীবন-বাস্তবতা ও শিল্প-বাস্তবতা দৃটি ভিন্ন জগতের সংকেত বা প্রতীক হ'য়ে পডবে।

শিল্পকে জীবনের পর্যালোচনা রূপে চিহ্নিত ক'রে, শিল্পকে প্রেম-প্রীতি-কেন্দ্রিকরূপে বর্ণনা ক'রে কুমারস্বামী এটুকু বোঝাতে চাইলেন যে শিল্প জীবনের প্রতিচ্ছবি নয়। শিল্প যদি জীবনের প্রতিচ্ছবি হ'ত তা হ'লে শিল্পমর্যাদা বহুলাংশে ক্ষুপ্ত হ'ত, ফোটোগ্রাফি সবচেয়ে বড়

<sup>\*</sup>কুমারস্বামীন History of Indian and Indonesian Art প্রস্থৃটি দ্রষ্টব্য।

শিল্পমর্যাদা দাবী ক'রে বসত। তাই প্রাচীন ভারতীয় শিল্পকলার যে বস্তু-চেতনা বা Reality'র স্বাদ তিনি কখন কখন পেয়েছিলেন, তা তাকে বিশেষরূপে মুগ্ধ করতে পারেনি। তাই তিনি যখন শ্রেষ্ঠ শিল্পকর্মের নিদর্শন হিসেবে কোন শিল্পকর্মের উল্লেখ করেছেন, তখন তাকে তিনি মানব অভিজ্ঞতার প্রতীক হিসেবে যতটা দেখেছেন তার চেয়েও বেশী মূল্য দিয়েছেন শিল্পীর কল্পনা, তাঁর ভাব-ভাবনা এবং আদর্শবোধের প্রতিভূ হিসেবে।

কমারস্বামীর মতে প্রাচীন ভারতীয় শিল্পের একটি বড গুণ হ'ল শিল্পমাধ্যমে শিল্পাদর্শের ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য রূপ দেওয়া। শিল্পীর মনে যে শিল্পাদর্শ বাসা বাঁধে তাকে তিনি নিখঁত শৈলী ও আঙ্গিকের মাধ্যমে ইন্দ্রিযগ্রাহ্য ক'রে তোলেন। শিল্পকর্মের বাস্তবতা তাঁর জীবন-মখীনতায় নয়। সেই বাস্তবতাটক নিহিত থাকে তার অনবদ্য শিল্পরূপের মধ্যে। সমকালে রবীন্দ্রনাথ একেই 'রূপের টুথ' বলেছেন। এই রূপের টুথই হ'ল প্রাচীন ভারতীয় অলঙ্কারশাস্ত্রকথিত শিষ্কের ব্যঞ্জনামণ্ডিতরূপ। পাশ্চাত্য সমালোচক এই রূপেই 'Meaning of meaning' প্রত্যক্ষ করেছেন। এই শিল্পরূপ জীবনবিমখ নয় আবার জীবন অভিমখীও নয়। এই রূপের ঐশ্বর্য জীবনের আধারে বিধত না হ'য়েও জীবনকে সুষমাটক দান করে। অভিজ্ঞতার **ক্ষেত্রে গুণে**র যে বৈপরীত্য আমরা প্রত্যক্ষ করি. সেই বৈপরীতাকে এই রূপের ট্রথ অনায়াসে অতিক্রম ক'রে যায়। তর্কশাস্ত্রের যুক্তিপদ্ধতির ধারণাগুলো এই রূপের **ট্র**থের **মধ্যে তাদে**র বৈপরীত্য থাকা সত্ত্বেও স্বাঙ্গীকত হ'য়ে যায় : ভিন্ন প্রসঙ্গে দার্শনিক ব্রাডলি যে কথা বলেছিলেন তার অনসরণে আমরা বলতে পারি যে শিল্পে চিন্তাবৈপরীতোর উত্তর শঙ্গগুলির রূপান্তর ঘটে: তারা জঙ্গীরূপ পরিহার ক'রে মিলেমিশে একাকার হ'য়ে যায় শিল্পরূপের মোহিণী মায়ায়। দার্শনিক ব্রাডলি পরম ব্রন্ধোর মধ্যে (Absolute) নৈতিক ভালো ও মন্দের সহাবস্থান ব্যাখ্যা করতে গিয়ে বলেছিলেন যে, মন্দ পরম ব্রহ্মের (Absolute) মধ্যে স্থান পাবার পূর্বে পরিবর্তিত ও রূপান্তরিত হয় (Gets somehow transformed and transmuted) অবশ্য কোন রীতি মেনে এই রূপান্তর ঘটে, তার নির্দেশ এবং ব্যাখ্যা ব্রাডলি দেননি। কুমারস্বামী অনুরূপভাবেই রূপের ট্রথের মধ্যে গতি এবং স্থিতির অবস্থান-বৈপরীত্যের ব্যাখ্যা করেছেন। তিনি নটরাজ্ঞ মূর্তির যে ব্যাখ্যা দিয়েছেন সেটুকু উদ্ধার করলে আমাদের বক্তব্য পরিষ্কার হ'য়ে উঠবে :

"The Nataraja type is one of the great creations of Indian art, perfect visual image of Becoming adequate complement and contrast to the Buddha type of pure Being. The movement of the Divine figure is so admirably balanced that while it fills all space it seems never the less to be at rest, in the sense that a spinning top or a Gyrostat: thus realising the unity and simultaneity of the five activities, Pancha-kritya viz, Production, Maintenance and Release which the symbolism specifically designates. অর্থাৎ ভারতীয় শিক্কের অন্যতম মহতী নিদর্শন হ'ল এই নটরাজ গোষ্ঠীর মূর্তি। স্বস্থ শুদ্ধ সন্তার প্রতীক যে বৃদ্ধমূর্তি তার বিপরীত হ'ল এই নটরাজ মূর্তি এবং এ দুয়ের মিলিত ভাবরুপটুকুই হ'ল পূর্ব সত্যা। এই পূর্ব সত্যাটুকু এককভাবে নটরাজের মূর্তিকে আশ্রয় ক'রে আছে। নৃত্যাছন্দে ছন্দিত রূপটুকু এতােই সুবম যে গতিময় স্থিতির রূপটুকুই প্রধান হ'য়ে ওঠে দর্শকের মনে এই নটরাজ মূর্তি দর্শনে। নৃত্যাছনের মুক্ত পরিসরটুকু নটরাজের নৃত্যাছন্দ পূর্ব ক'রে তােলে; আবার সেই একই সঙ্গে মনে হয় যেন নটরাজ স্থির হ'য়ে আছেন। শিক্করূপের এ এক অসাধারণ বাঞ্জনা, পঞ্চকৃত্যের সহাবস্থানের এ এক আশ্রয় নিদর্শন।

সৃষ্টিকালে শিল্পী স্বীয় প্রতিভাবলে যে 'অপূর্ববস্তুর' নির্মিতি সম্ভব করে তা তাঁর মতে এক সৃষ্ঠু আঙ্গিকের ফলশ্রুতি। নটরাজের ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে কুমারস্বামী শিল্পসৃষ্টিতে আঙ্গিকের প্রাধান্যকে স্বীকার করেছেন; ভারতীয় নন্দনতত্ত্বের পঞ্চকৃত্য তাঁর শিল্পতত্ত্বে প্রাধান্য পেয়েছে। সৃজ্জনধর্ম, সেই সৃষ্টির রক্ষা, তার ধ্বংস, রূপপরিগ্রহণ ও যুক্তি— এই পঞ্চ পছতির স্বাঙ্গীকরণের ফলশ্রুতি হ'ল নটরাজের ছন্দোময় মূর্তি। মধ্যযুগীয় ভারতীয় শিল্পধারার আলোচনা প্রসঙ্গে কুমারস্বামী এর উদ্রেখ করেছেন। বিশেষকে সামান্যের পরিপ্রেক্ষিতে দেখার একটা প্রবণতা কুমারস্বামীর মধ্যে লক্ষ্য করা যায়। তাই প্রাচীন ভারতীয় চিত্র-অলঙ্করণ রীতিকে তিনি ভারতীয় ব'লে স্বীকৃতি দেননি। তিনি এক এশীয় শিল্পধারার কথা ভেবেছেন। 'Common Early Asiatic Art' এর উদাহরণ হিসেবে তিনি ভারতীয় শিল্পকলার উল্লেখ করেছেন। তাঁর কথা উদ্ধৃতি ক'রে দিই ঃ

"Thus so far as its constituent elements are concerned and apart from any question of style there is comparatively lines in Indian decorative art that is peculiar to India and much that Indian shares with western Asia.\* অর্থাৎ কুমারস্বামী আমাদের এ কথা বোঝাতে চাইলেন যে প্রাচীন ভারতীয় অলংকরণ রীতি ব'লে আমরা যা বোঝাতে চাই তাকে প্রাচীন এশীয় অলংকরণ রীতি বলা ভালো। প্রাচীন এশীয় শিল্প যে সব প্রসাদ গুণে প্রসন্ধ তারই প্রতিফলন ভারতীয় শিল্প পাওয়া যায়। অতএব 'প্রাচীন ভারতীয় শিল্প' না বলে 'প্রাচীন এশীয় শিল্প' বললে প্রান্তিপ্রমাদ হয় না বলেই কুমারস্বামীর ধারণা। কুমারস্বামীর এই ধারণা যুক্তিসিদ্ধ ও তথ্যানুসারী নয়। প্রাচীন এশীয় শিল্প যাদি প্রাচীনতর আর্য শিল্প বা Aryan Art এর লক্ষণাক্রান্ত হ'য়ে থাকে, তা হ'লে তাঁকে অনুসরণ ক'রে একথা আমাদের বলতে হয় যে ভারতীয় শিল্পে জীবনমুখীনতা নেই। অবশ্য এই নন্দনতান্ত্রিক সত্যাটুকু কুমারস্বামীও গ্রহণ করতে সঙ্কোচবোধ করবেন, কেননা তিনি ভারতীয় শিল্পের জীবনমুখীনতা নিয়ে বিস্তৃত আলোচনা করেছেন। অথচ আর্যশিল্প, এশীয় শিল্প তথা ভারতীয় শিল্পের স্করপ লক্ষণের মধ্যে সাযুক্তাকে গ্রহণ করলে একের জীবনমুখীনতা অন্যতে আরোপ করতে হয়, আবার অন্যের অলংকরণ প্রযুক্তি-বিদ্যার প্রধান্যকৈ আর্য-এশীয়ভারত শিল্পের ব্রিমৃতিতেই স্বীকার করতে হয়। আর্যশিল্প সম্বাক্ত কুমাবস্বামী বললেন ঃ

In all probability the early Aryan Art was decorative (r more accurately abstract and symbolic." অর্থাৎ কুমারস্বামী আর্যশিল্পের অলংকরণ মূল্যাটুকুকে এই প্রসঙ্গে স্বীকার করলেন। এখানেই শেষ নয়। তিনি অন্যত্র বললেন, জীবন এবং জগত সম্বন্ধে নিগৃঢ় অবীক্ষণ, অভিজ্ঞতাজাত রূপেশ্বর্যের অনুভব ও তার মূল্যায়ন। এরা হ'ল প্রাচীন আর্যশিল্পের মৌল লক্ষণ। প্রাচীন ভারতীয় শিল্পকে এই আর্যশিল্পের উত্তরসূবী রূপে চিহ্নিত ক'রে আর্যশিল্পের এই বিপরীত গুণের সমবয় তিনি লক্ষ্য করেছেন ভারতীয় শিল্পের মধ্যেও। Strygowski-কে অনুসরণ ক'রে তিনি বললেন যে প্রাচীন আর্যশিল্প তথা ভারতীয় শিল্পের লক্ষণ হ'ল জীবনের অভিজ্ঞতা থেকে আহতে রূপকে অলঙ্করণ সমৃদ্ধ বিশুদ্ধ রূপাবস্থায়

Decorative Art বা অলংকরণ শিল্প ব'লে কোন শ্রেণীকরণই বৃদ্ধিগ্রাহ্য নয়। কোনা Decorative Art বদি শিল্প হয় তা হ'লে তা রসনিস্যন্ধী। রস ব্যতীত শিল্পে কোন আর্টেরই প্রবর্তনা হয় না অর্থাৎ Decorative Art বা অলংকরণ শিল্পকেও অর্থবহ হ'তে হ'বে।

<sup>\*</sup> History of Indian and Indonesian Art, 🥦 🞾 l

পর্যবসিত করা; প্রতীক এবং বিশুদ্ধ রূপাবস্থার আত্রয় নিয়েছেন তিনি। Strygowski-কে অনুসরণ ক'রে তিনি আবার শিল্পরীতিকে প্রাধান্য দিয়েছেনঃ ভারতীয় নন্দনতন্ত্বের 'রীতিরাদ্মা কাব্যস্য' তদ্ধ বোধহয় কুমারস্বামীকে প্রভাবিত করেছিল। এতদ্বাতীত সমকালীন মার্কিণী চিন্তাধারায় 'style is the man' তত্ত্বের প্রভাবও কুমারস্বামীর চিন্তাধারায় অনুমেয়।

কুমারস্বামীর চিন্তায় স্ববিরোধিতার অসম্ভাব নেই। আর্যশিক্কের সঙ্গে রূপসাদৃশ্য ও তাবনাসাদৃশ্য কুমারস্বামী প্রত্যক্ষ করলেন প্রাচীন ভারতীয় চিত্রকলায়। নিরাবয়ব সুন্দর অলংকরণকে আশ্রয় ক'রে দেহী হ'য়ে উঠল, মূর্ত হ'ল দর্শকজনার চোখে। অস্নি তিনি তার মধ্যে বাস্তবতাকে এমন ক'রে প্রত্যক্ষ করলেন যে শিল্পে কল্পনার প্রসাদগুণ্টুকু স্থান পেলো না। প্রাচীন আর্যশিল্প, এশীয় শিল্প, তথা ভারতীয় শিল্পে এই জীবনস্বরূপ বাস্তবতাকে এমন ব্যাপকভাবে, একাস্তভাবে প্রত্যক্ষ করলেন যে, তার লিখতে এতোটুকু সঙ্গোচ হ'ল না এই সত্যের ঠিক বিপরীত তত্ত্বটুকুঃ

"The whole approach like that of early Indian Art generally is realistic i.e. without Arriere pensee or idealisation."\*

অর্থাৎ কুমারস্বামী বলতে চাইলেন, প্রাচীন ভারতীয় শিল্প জীবন-অভিমুখী এবং অতিমাত্রায় বাস্তব; তার পক্ষে জীবন ও জগতের আদর্শায়িত রূপ এহ বাহ্য'। এক্ষেত্রে বাস্তবমুখীনতার অতি প্রাধান্য শিল্পলোকে কল্পনার স্থানকে ধর্ব ক'রে দিয়েছে। এই পর্বে আমরা বলতে পারি যে কুমারস্বামী প্রাচীন ভারতীয় শিল্প শিল্পীর কোন জীবনবিমুখ আধ্যাত্মিক অবেষণকে, অধ্যাত্ম মূল্যবোধের এষণাকে শিল্প-বস্তু content রূপে স্বীকৃতি দান করলে তা স্ববিরোধদোষদৃষ্ট হ'য়ে পড়বে। পরস্তু প্রাচীন ভারতীয় শিল্পে অধ্যাত্মজীবন, অধ্যাত্মমূল্যবোধ, এদের স্থান অনস্বীকার্য। স্থানান্তরে অন্য প্রসঙ্গে আচার্য কুমারস্বামী তা স্বীকারও করেছেন। অথচ যুক্তিসিদ্ধ চিস্তাব ভারসাম্য বারবার টলে গিয়েছে কুমাবস্বামীর মননে; তাই অসঙ্গত ও স্ববিরোধী উক্তির এতে৷ প্রাচুয কুমারস্বামীর শিল্প-আলোচনায়।

পূর্বে উল্লিখিত আর্যশিল্প এশীয় শিল্পের সঙ্গে প্রাচীন ভারতীয় শিল্পের সম্বন্ধের লক্ষণ বিচারের তত্ত্বে পুনরায় ফিরে আসা যাক্। আচার্য কুমারস্বামীর চিন্তাসূত্র অনুসরণ ক'রে আমরা কী যথার্থই এদের কোন পরজাতি লক্ষণ এবং বিভেদক নির্ণয় করতে পারি? শিল্পস্বরূপকে ব্যাখ্যা করতে গিয়ে আঙ্গিককে যদি শিল্পের সর্বাট্ কু ব'লে গ্রহণ করা যায় তবেই হয়ত এশীয় শিল্প, ভারতীয় শিল্প তথা আর্যশিল্পের শ্রেণীকরণ সম্ভব হবে। কেননা কালের গতিপথে সকল বস্তুর মত শিল্প আঙ্গিকেরও পরিবর্তন ঘটে; অন্ততঃ সেই বাহ্য পরিবর্তনটা সহজে চোখে পড়ে; যদি শিল্পশৈলী শিল্পধর্মের কেন্দ্রমাণি-হ'ত তা হ'লে হয়ত উপরোক্ত শ্রেণীকরণে বিশেষ আপত্তির কারণ থাকত না। কিন্তু শিল্প ত শুধুমাত্র ভঙ্গী নয়, আঙ্গিক নয়, শৈলী নয়। 'এহ বাহ্য, আগে কহ আর'— শিল্প হ'ল শিল্পী-মানসিকতার নির্বান্তিকরণ। ভারতীয় শিল্পর নক্ষণটুকু সম্বন্ধে আমরা নিশ্চিন্ত হ'তে পারতাম; ভারতীয় শিল্পকে 'ভারতীয় শিল্পরে লক্ষণটুকু সম্বন্ধে আমরা নিশ্চিন্ত হ'তে পারতাম; ভারতীয় শিল্পকে 'ভারতীয়' ব'লে চিহ্নিত করাও সহজ্বসাধ্য হ'ত। আবার ভারতবাসীরা 'এশীয়' হওয়ার ফলে এশৈর মননবীতির প্রভাব ভারতীয়দের ওপর যে থাকবে তা অস্বীকার করা চলে না। পরজাতি শুলকে বিভেদকের ওপরে স্থান দিলে ভারতীয় শিল্পকে 'এশীয়' শিল্প বলা চলে; অবশ্য এর

<sup>\*</sup> Histroy of Indian and Indonesian Art, 78 291

ফলে ভারতীয় শিল্পের উৎকর্ষ ক্ষুপ্প হ'বে। যে উৎকর্ষ কুমারস্বামী প্রত্যক্ষ করেছেন গুপ্তযুগের শিল্পকলায় তার সবচুকু এশিয়ার অন্যত্র শিল্পকর্মে প্রত্যক্ষ করা যাবে কী? ভারতীয় শিল্পের গুণাবলী কী আবার আর্যশিল্পেও অধ্যস্ত হয়েছে? এশিয়াবাসীরা অনেকেই আর্যসন্তান অভ্যব আর্যশিল্পের প্রভাব 'এশীয়' শিল্পে থাকবে কিছুটা, এ সত্যকে স্বীকার করা যায়। কিন্তু তাই ব'লে এই তিনটি শিল্পধারার সমীকরণ করলে তা যুক্তিসিদ্ধ হবে না। ভারতীয় শিল্পের বিভেদক গুণ— এদের অস্বীকার ক'রে আর্যশিল্পের প্রজাতি গুণকেই প্রধান ক'রে তোলা হ'লে তা আর যাই করুক, ভারতীয় শিল্পকে বোঝবার এবং বোঝবার পক্ষে সহায়ক হ'বে না। পরস্ক অভিজ্ঞতালব্ধ কোন তথ্য কোন তত্ত্বকে প্রমাণ বা অপ্রমাণ কোনটাই করে না। শিল্পসত্যের ক্ষেত্রেও এ রীতি একেবারেই অচল ; অথচ এই রীতি অনুসরণ করেছেন কুমারস্বামী। তাই তাঁর নন্দনতত্ত্বে এতো স্ববিরোধ।

পূর্বে আমরা কুমারস্বামীর নন্দনতত্ত্ব আলোচনা প্রসঙ্গে জীবনমুখীনতা এবং জীবনবিমুখতা— এই দৃটি ধারণা তিনি কী ভাবে শিল্পালোচনায় ব্যবহার করেছেন, তার উল্লেখ করেছি। এই দৃটি ধারণাকে কেন্দ্র ক'রেই প্রাচীন ভারতীয় তথা এশীয় শিল্পের বাস্তবতার বিচার হয়েছে ; জীবনবিমুখতা এবং আদর্শায়নের কথাও বলা হয়েছে। অথচ একটু তলিয়ে দেখলে জীবনমুখী এবং জীবনবিমুখ, এই দুই ধারণার ছম্বটুকু যে অম্ভর্হিত হ'য়ে যায়, এ সত্যটুকু আমাদের চোখে ধরা পড়বে। এ দুয়ের মধ্যে যে Dichotomy নেই, সেই তথ্যটুকু আমরা সহজ্রেই গ্রহণ করতে পারব। যখন আমরা জীবনের আদর্শায়িত রূপকে কল্পনাশ্রিত কোন দূরস্থিত সৌন্দর্য-সর্ত্যকে শিল্পাদর্শরূপে গ্রহণ ক'রে শিল্পকে তদুরূপে রূপায়িত ক'রে তুলি, তখন কুমারস্বামী তাকে 'জীবনবিমুখ' বলেছেন ; আবার যখন জীবনের স্থূল ইন্দ্রিয়গ্রাহ্যরূপটুকুকে, স্থূল জীবনবোধটাকে শিরে ফুটিয়ে তুলি, তখন তাকে তিনি 'জীবনমুখী' বলেছেন। এই শ্রেণীকরণটিও বিচারসহ নয়। আমাদের জীবনে 'আহার, নিন্দ্রা, ভয়, মৈথুন,' যেমন সত্যি, ঠিক তেমনি সত্যি হ'ল আমাদের জীবনের আদর্শবোধ, নিরাবয়ব সুন্দরের জন্য এষণা, অনির্দেশ্য অভাববোধের জন্য নিরুদ্দেশ মানস্থাত্রা। এরা স্বাই সমান দাবী নিয়ে আমাদের শিল্পজগতে প্রবেশপ্রার্থী। পৃথিবীর মহতী শিল্পকর্মকে আশ্রয় ক'বে এরা সবাই বেঁচে আছে, কেউ আউরিগনেশীয় পর্যায়ের শিল্পকর্মে, কেউ অজন্তার ছবিতে, আবার কেউ বা এলিফাণ্টাগুহার শিল্পকর্মে। অতএব শিল্পবিভেদক হিসেবে 'বাস্তবতা' কোন লক্ষণই নয়। কেননা বাস্তবতা শব্দটির এতোদিনের ধ'রে নেওয়া অর্থ সম্বন্ধে আজ সন্দেহের অবকাশ দেখা দিয়েছে ; এতোদিনের সনাতন অর্থটি গ্রহণ করেছেন কুমারস্বামী ; বাস্তব অর্থে জ্ঞাতাঅনির্ভর বিষয়গত সম্ভা ; এই সন্তা দুর্জেয় ; অতএব এই অর্থে বাস্তব শব্দটি দুর্জেয়। কিন্তু আধুনিক মনস্তত্ব 'বাস্তবতা'ব এই জ্ঞাতাঅনির্ভরতাকে স্বীকার করছে না ; যাকে আমরা বস্তু জগত বলি, তার মধ্যেও কল্পনার অবদান রয়েছে: যা দেখেছি, তার মধ্যেও জ্ঞাতার মানস-উপাদান অনুস্যুত হ'য়ে গেছে: সুতরাং এ বাস্তবতা জ্ঞাতানির্ভর ; এ বাস্তবতা পুরোপুরি বিষয়গত নয়। অতএব কুমারস্বামী বিভিন্ন প্ৰসঙ্গে 'জীবনমূৰী' এবং 'জীবনবিমূৰ' এই দূই গুণ দিয়ে শিল্পকে অৰিত ক'বে যে আলোচনা করেছেন, তার সার্থকতা আজ আর বিশেষ কিছু নেই।

কুমারস্বামী মার্শালের মত প্রকৃতির সহজ, স্বাভাবিক রূপটুকুকে শিল্পে কখন কখন প্রতিফলিত দেখতে চেয়েছিলেন ; আবার আমাদের স্মৃতির ভাগুরে জমিয়ে তোলা আবছা প্রকৃতির ছবিগুলোকে তিনি কখন বা ছবিতে ফুটিয়ে তোলার পক্ষপাতী। কুমারস্বামী বললেন; ছবি হ'ল 'a process of mental visualisation'; শিল্পসূজন সজ্ঞান মানস প্রক্রিয়ার ফলশ্রুতি নয় এমন কথা কুমারস্বামী বলেছেন। ছবিকে বা শিল্পকর্মকে 'a process of mental visualisation বললে তাকে সজ্ঞান মানস প্রক্রিয়াই বলা হ'ল; অথচ কুমারস্বামী উপ্টো কথাও বললেন। এই ধরনের স্ববিরোধ অনেক রয়ে গেছে কুমারস্বামীর আলোচনায়।

ভারতীয় শিল্প ষডঙ্গের কথা, চৈনিক শিল্পশাস্ত্রী হিসিয়াহো কথিত শিল্পরীতি পদ্ধতির কথা আমরা জানি। শিল্প যখন প্রথাবদ্ধ হ'য়ে পড়ে তখন তা শিল্পশিকার্থীর কাব্দে লাগে। সমালোচক সেই সষ্টিতে শিল্প-শৈলীতে শিল্পী মনে Synthesis বা সঙ্গতি-সাধন কর্মকৈ প্রতাক্ষ করেন। এই সঙ্গতিসাধন কর্মের মধ্য দিয়ে প্রকৃতির রূপটক নিরাবয়ব হ'য়ে গিয়ে শিল্পকাপে পরিণত হয়। কমারস্বামীর মতে এই নিরাবয়বীকরণের মাধ্যমে প্রকৃতির স্থল ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য রূপটুক শিল্পীর শিল্পচেতনায় নব রূপ পরিগ্রহ করে। ভারতীয় শিল্পের আলোচনা প্রসঙ্গে তিনি বললেন, শিল্পবস্তু বা Content শিল্পীর কল্পনার প্রসাদগুণে শিল্পী-মননের সঙ্গে সামীপ্য ও সাযুজ্য লাভ করে শিল্পীর সঙ্গে একাত্ম হ'য়ে পডে। এই একাত্মীকরণকে ব্যাখ্যা করতে গিয়ে কুমারস্বামী আধুনিক শিল্পদর্শনের Einpathy তত্ত্বে আশ্রয় নিয়েছেন। এই তত্ত্বের সূত্র ধ'রে তিনি সূঙ্গ, অন্ধ্র ও ইন্দোপার্থিয়ান শিল্পের মূল তত্ত্বটি ব্যাখ্যা করতে গিয়ে স্থ-বিরোধী সিদ্ধান্তে উপনীত হলেন। যাঁরা Empathy তত্ত্বে বিশ্বাস করেন, তাঁরা শিল্পে ব্যস্তবতাকে নৃতন অর্থে গ্রহণ ক'রে থাকেন; এক্ষেত্রে শিল্পরূপ (Form) এবং শিল্প-বিষয় (content) একাদ্ম হয়ে পড়ে। তাদের স্বাঙ্গীকরণ ঘটে। দার্শনিকেরা যে অর্থে 'Subjective' ও '()biective' অর্থাৎ জ্ঞাননিরপেক্ষ শিল্পবস্তুর বিষয়গুণ ও জ্ঞাতাসাপেক্ষতা বলেন, তাদের সম্মিলন ঘটে এই নান্দনিক কৃভিতে। অতএব Empathy তত্ত্বে বিশ্বাস করলে শিল্পের বাস্তবতাটুকু জ্ঞাতা-সাপেক্ষ হ'য়ে পড়ে। জ্ঞাতা-সাপেক্ষ শিল্পদর্শনে আমরা শিল্প-ইতিহাসের Objectivity-টুকু হারিয়ে ফেলি। অবশ্য Empathy তত্ত্বের কুমারস্বামীকৃত ব্যাখ্যায় শিল্পী-মননের শিল্প-বিষয়ের আকারীভত হওয়ার ফলে শিল্পী-মনন এক ধরনের বন্ধনিষ্ঠরূপ লাভ করে। অবশ্য আমরা যাকে বস্তুনিষ্ঠরূপ বলছি তাও জ্ঞাতার জ্ঞান ও অনুভৃতি আশ্রিত। অতএব কুমারস্বামী শিশ্পবিষয়ের প্রাধান্য বা শিশ্পের Objectivity-র ওপর জ্বোর দিলেও এ ক্ষেত্রে তার মূল্য এবং ব্যঞ্জনা ক্রমেই ন্যুন হ'য়ে পড়েছে। অথচ কুমারস্বামী শিল্প ঐতিহাসিক হিসেবে ভারতীয় শিল্পশান্ত্রে এই Objectivity-র সন্ধান করেছেন। Objectivity বা বিষয় সচেতনতা সম্বন্ধে কুমারস্বামী এতোটা সচেতন ছিলেন যে এই বিষয় সূত্রটুকু অবলম্বন ক'রেই তিনি ভারতীয় শিল্প-ষড়ঞ্চের অবনীন্দ্রনাথ কৃত ব্যাখ্যাটুকু গ্রহণ করলেন না। কামশাস্ত্রের যশোধর কৃত টীকার ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে অবনীন্দ্রনাথ রূপভেদ, প্রমাণ, ভাব, লাবণ্যযোজন, সাদৃশ্য ও বর্ণিকাভঙ্গের যে ব্যাখ্যা করেছেন, সেই ব্যাখ্যা জ্ঞাতার জ্ঞানবৃদ্ধি আশ্রিত। তাই অবনীন্দ্রনাথের ব্যাখ্যা কুমারস্বামী গ্রহণ করেন নি। তাঁর কথা উদ্ধৃত করে দিইঃ "It is impossible to accept Tagore's subjective interpretation of this term; they can be far better understood in a purely practical sense as Distinction of Types, Ideal Proportion, Expression of mood[with reference to the theory of Rasa, Embodiment of charm. Points of views (with reference to stance (अन्त्र)) and preparation of colours, grindings, levigations etc.] বিষ্ণুধর্মেন্ডরম্ এবং শিল্পরত্নম

শীর্ষক গ্রন্থে শিল্পের যে শ্রেণীকরণ করা হ'য়েছে সেই প্রকরণবিধি জ্ঞাতা সাপেক্ষ, একথা কমারস্বামী বোঝাতে চেয়েছেন। ভারতীয় শিল্পবডঙ্গের সঙ্গে চৈনিক শিল্পশান্ত্রী হিসিয়াহো কথিত শিল্পবড়ঙ্গের একটা সাদৃশ্য আছে, একথা কুমারস্বামী স্বীকার করলেন না। তিনি বিষ্ণুধুমোন্তরম গ্রন্থে বর্ণিত শিল্পচেতনা তত্ত্বের সঙ্গে এর সাযুজ্য লক্ষ্য করেছেন। চৈনিক শিল্পশাস্ত্রী হিসিয়াহো গহীত শিল্পতত্ত্ব, জাপানী শিল্পশাস্ত্রের 'Seido বা গতির তত্ত্ব এই প্রসঙ্গে উদ্ৰেখ্য। শিল্প বস্তুতঃ শিল্পীর কল্পনার প্রসাদগুণে যখন প্রাণবস্ত হয়ে ওঠে তখন সেই জীবস্ত শিল্পবিগ্রহ একদিকে যেমন চৈনিক শিল্পশাস্ত্রে গ্রাহ্য হয়, অন্যদিকে তা আবার জাপানী শিল্পশাস্ত্রে ও ভারতীয় শিল্পদর্শনে চুপিসারে বৃত হয়েছে। আধুনিক শিল্পশাস্ত্রে Empathy বা Einfühlung তত্ত্ব বিষ্ণুধর্মোন্তরের গতিচেতনা ধর্মের সমধর্মী। কবি বা শিল্পী ঐকান্তিক সহমর্মিতাবোধের মাধ্যমে শিল্পবিষয়ের সঙ্গে নিগুঢ় একাত্মতা লাভ করে। তার সঙ্গে শিল্পী এবং শিল্পবিষয়ের মধ্যেকার ভেদট্রক ঘুচে যায়, একথা পূর্বে উল্লেখ করেছি। এই একাষ্মীকরণের ফলে শিল্পী কিন্তু আর শিল্পবিষয় সম্বন্ধে সচেতন থাকেন না। এই সচেতন না থাকা অবস্থাতেই যে সৃষ্ট্যিক সম্ভব হয়, তা প্লাতোনিক বা তদনুরূপ অনুপ্রেরণা সম্ভাত শিল্পকর্মের সামীপ্য লাভ করে। এসব প্রশ্ন হল, শিল্পীর শিল্প-সচেতনাটক অবলপ্ত হ'লে সে ক্ষেত্রে 'স্বর্গীয় শিল্পসৃষ্টি' সম্ভব কী নাং এই প্রশ্নটির সমাধান প্রচেষ্টা, মনস্তাত্ত্বিক এবং পরাতাত্ত্বিক নানান তত্ত্বকে আগ্রয় ক'রে আছে। অথচ আচার্য কুমারস্বামী বিষয়টি তলিয়ে না দেখে একটু অসর্তকতার সঙ্গে শিল্পীর চেতনা ও শিল্পবিষয়ের একাষ্মীকরণের কথা বললেন এবং শুধু এই একাষ্মীকরণের কথা বলেই তিনি ক্ষান্ত হলেন না। তিনি একাত্মীকরণকে এতোটা মূল্য দিলেন যে গুপ্তযগের শিল্পকলার সার্বভৌমত্ব ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে তিনি একাত্মীকরণতত্ত্বকে প্রধান যুক্তি হিসেবে ব্যবহার করলেন। অর্থাৎ তাঁর মতে বাইরের ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য রূপের জগত এবং শিল্পী মনের অনুভব, কল্পনা, এদের সম্যক মিলন না ঘটলে স্বর্গীয়, সার্থক শিল্পসৃষ্টি সম্ভব হয় না। আর এই মিলনটক ঘটাতে পারলেই বাইরের সঙ্গে ভিতরের মালাবদল সম্পূর্ণ হ'লে সার্থক শিল্প সৃষ্টি হয়। তার আবেদন হয় সর্বত্রগ ; এই সত্যাটুকু রয়েছে গুপ্তযুগের শিল্পকলার সার্বিক আবেদনের মূলে। ডক্টর কুমারস্বামী এই বাইরের এবং ভিতরের হরপার্বতীর মিলনকে মুখ্যতঃ প্রাধান্য দিলেন। তাঁর কথায় বলি ঃ "It is this psycho-physical identity that determines the universal quality of the Gupta painting,"

শিল্প-বিষয়ের সঙ্গে যখন শিল্পীমনের সাযুজ্য এবং সামীপ্য ঘটে তখন শিল্পবস্তু (content) এবং শিল্পরূপ (form), এই দুয়ের সন্মিলিত রূপটাই চোখে পড়ে; পৃথক ক'বে এদের অস্তিত্বকে তর্কশান্ত্রে বিবেচনাধীন ক'রে তুললেও কল্পনায় দৃষ্ট তথাকথিত ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য রূপে এদের পৃথক অস্তিত্বের সন্ধান পাওয়া যায় না। তাই শিল্পশান্ত্রে এদের একাদ্মীকরণের এতােখানি মর্যাদা এবং মূল্য। মনস্তাত্ত্বিক দৃষ্টিকোণ থেকে এই সতাটুকু অনস্থীকার্য যে আমাদের মনের মধ্যে যে রূপটুকু ফুটে ওঠে তার বিষয়গত পরিমাণ অপরিমেয়; অর্থাৎ তা নিরূপণ করা দৃঃসাধ্য। রূপের মহিমার মতই রূপান্তরিত বিষয়ের পরিধিটুকুও অনির্ণেয়। শিল্পবিষয় এবং শিল্পরূপ, এই দৃটির মিলন এমনই সার্থক এবং পরিপূর্ণ হয়ে ওঠে জাতশিল্পীর শিল্পকর্মে, যে তাদের অভিন্ন সন্তাকে খণ্ডিত ক'রে চিন্তা করাও দুরুহ হয়ে ওঠে। বস্তুতঃপক্ষে এই content এবং form-এর মধ্যে যুগস্বীকৃত পার্থকাটুকু আজকের দিনের নব্য মননরীতি

ষীকার করে না। বস্তু-সত্য এবং রূপ-সত্য এরা অভিন্ন। শিল্পবিষয় শিল্পরস্পের ব্যঞ্জনায় অসীম হ'য়ে ওঠে আর শিল্পরস্প শিল্পবিষয়ের প্রসাদে উদ্দাম কল্পনার উদ্দামতা থেকে আপনাকে সমত্নে রক্ষা করে। ঠিক এই সত্যেরই সন্ধান দিলেন কুমারস্বামী; তিনি বললেন যে শিল্পবিষয় অর্থাৎ 'Subject' তার সঙ্গে শিল্পীর বাণীবিনিময় হয় (speaking with the artist) অর্থাৎ কবি যখন কবি-কথা বলেন, শিল্পী যখন মূর্তি গড়েন, তখন শিল্পের বিষয় যেন ব্যক্তিকে প্রকাশ করে শিল্পীর চিন্তা ভাবনা এবং কল্পনার মাধ্যমে। বিষয় প্রধান হ'য়ে পড়ে। তাইত প্রাচীন ভারতীয় শিল্পা বাবা কর্মান ক'রেও শিল্পীর মনের পরিচয়টুকু জানতে পারি না। প্রাচীন ভারতীয় শিল্পীরা এই ভাবেই অপরিজ্ঞাত রয়ে গেছেন; যদিও তাদের শিল্পকর্ম বিশ্বজ্ঞোড়া খ্যাতি পেয়েছে। শিল্পীর কল্পনায় শিল্পীর মননে কীভাবে শিল্পবিষয় প্রাণবস্ত হ'য়ে ওঠে তার একটা উৎকৃষ্ট ব্যাখ্যা করলেন আচার্য কুমারস্বামী জ্ঞাপানী শিল্পী হকুসাইয়ের কথা উদ্ধৃত করে ঃ

কবি-কল্পনা, কবি-মনন কীভাবে ধীরে ধীরে শিল্পবিষয়ের অস্তরে প্রবেশ করে স্বজ্ঞার প্রসাদগুণে, সেই ইতিবৃত্তটুকু হুকুসাই ব্যাখ্যা করলেন। শিল্পীর সাধনা নিরন্তর চলছে। আলস্যের আছেদেনে শিল্পীর নিরলস সাধনার প্রয়োজন হয় শিল্পবিষয়ের সঙ্গে শিল্পীর একাদ্মতাটুকু ঘটানোর জন্য। শিল্পীসত্তা শিল্পবিষয়ের মধ্যে প্রাণের প্রতিষ্ঠা করে। কবির সঙ্গে বাইরের জগতটুকুর আত্মিক মিলন যখন পরিপূর্ণ হয় শিল্পী-মননের এই বহিরঙ্গীকরণের জন্য তখনই অজ্ঞার চারুকলা, ইলোরার স্থাপত্য ও ভাস্কর্য কৃতির সৃষ্টি হয়। কুমারস্বামীর কথায় বলিঃ

"The Ajanta art though it deals with religious subject is too free to be spoken of as hieratic, it is rather discovering than following the types that were to remain prepotent through so many later centuries." \* অজন্তা শিল্পের আলোচনা প্রসঙ্গে কুমারস্বামী কবি মনন এবং কবি কল্পনার objectification-এর কথা বললেন। অর্থাৎ কবি বা শিল্পী এমন সুন্দর এবং সহজভাবে desubjectification অর্থাৎ পরতন্ত্রীকরণকর্মচুকু সম্পন্ন করেন যে, যে রূপচুকু যে রসচুকু যে যে সতাচুকু শিল্প কর্মে শিল্পী নিজে অনুস্যুত ক'রে দিয়েছেন তা তার কাছে বিষয়গত বলে শ্রম হয়। তাইতো কুমারস্বামী উপরি-উক্ত উদ্বৃতিটুকু 'Discovery' বা আবিষ্করণ তল্পের অবতারণা করলেন।

অজন্তা শিল্পের আলোচনা প্রসঙ্গে কুমারস্বামী শিল্প আঙ্গিকের কথাও আলোচনা করেছেন। যে-কোনো শিল্পশাস্থের পক্ষেই আঙ্গিকের আলোচনা অপরিহার্য । ভারতীয় শিল্প বড়ঙ্গের আলোচনা করতে গিয়ে আচার্য কুমারস্বামী আমাদের বলেছেন যে, শিল্পবিধি হবে ব্যক্তি অনির্ভর এক ধরনের শাস্ত্রীয় বন্ধন যা শিল্প-শিক্ষার্থীকে আবশ্যিকভাবে পালন করতে হবে। বড়ঙ্গের অবনীন্দ্রনাথকৃত ব্যাখাকে তিনি অগ্রাহ্য করেছেন, এই প্রসঙ্গে আমরা তা ইতিপূর্বেই উল্লেখ করেছি। অবনীন্দ্রনাথ বড়ঙ্গের ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে শিল্পীর স্বাধীনতার উপর জ্বোর দিয়েছেন

<sup>\*</sup> The Arts & Crafts of India & Ceylon, 78 621

কিন্তু আচার্য কুমারস্থামীর লেখায় আমরা সেই 'জোরটুকু' খুঁজে পাইনা ; তিনি বিধিবদ্ধতাকে বেশী মূল্য দিয়েছেন। তাঁর কথা দিয়ে বলি ঃ "One does not know whether to wonder most at their advanced technique or at the emotional intensity that informs these works as if with a life very near our own— for they are as modern in the draughtmanship as in sentiment."\*

অর্থাৎ অজন্তার ছবি দেখে আমরা সেই চিত্রীকরণের আঙ্গিকে এমন মন্ধ হই যে আমাদের আত্মবিস্মরণ ঘটে: সেই বিমন্ধতার সঙ্গে এসে যক্ত হয় ছবির, চিত্রের বিষয়ের দ্বারা উদ্দীপিত আনন্দ লহরী। এই দুয়ে মিলেমিশে একাকার হয়ে যায়। আমরা যে বসাম্বাদন করি অজন্তার চিত্র দেখে, সেই রসের কতটুকু এই সুন্দর আঙ্গিকের দান এবং কতটুকুই বা শিল্প বিষয়ের দ্বারা উদ্দীপিত, তা নির্ণয় ক'রে বলা সহজ্ঞসাধ্য নয়। আচার্য যেভাবে শিল্পকর্মে আঙ্গিকের স্থান নির্দেশ করলেন, সেই নির্দেশনার সঙ্গে অবনীন্দ্রনাথ কত বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলীতে প্রাসন্ধিক আলোচনার উল্লেখ করে বলা যায় যে, শিল্প আন্ধিক শিল্প মাধ্যমে গুরুত্বপূর্ণ স্থান জ্বতে থাকলেও কোথাও তা রসের নিয়ামক রূপে গণ্য হতে পারে না। অবনীন্দ্রনাথের এই অভিমতের সঙ্গে আচার্য কুমারস্বামীর মতপার্থক্য দেখা যায়। তিনি আঙ্গিককে, শিল্প প্রকরণকে **একটু বেশী মর্যাদা দিয়েছেন। অবনীন্দ্রনাথ বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলীতে 'একেসাং মতম'-এ**র যে বিস্তৃত আলোচনা করেছেন তা এখানে প্রাসঙ্গিক। শাস্ত্রীয় আঙ্গিকের যে ছবি, যে শিল্পকর্ম র**চি**ত হয় তা শিল্পের 'টাইপ' সৃষ্টি করে। সব শিল্পীই যদি একপথে চলেন তবে একই ধরনের একই জাতের একই আঙ্গিকের ছবি এবং গান প্রমখ চারুশিল্প অথবা কারুশিল্পের রচনা হবে ঃ তার মধ্যে কেউই স্বমহিমায় ভাস্বর হয়ে উঠবে না। আঙ্গিক বা শৈলীকে প্রাধান্য দেওয়ার এটাই সবচেয়ে বড় বিপদ। তাইতো অবনীন্দ্রনাথ 'একেসাং মতম'-এর আলোচনা ক'রে 'বিপশ্চিতাং মতম'-এর আলোচনা করলেন। তিনি বললেন, যথার্থ শিল্পী যে হবে তিনি এই 'বিপশ্চিতাং মতম' পথের সন্ধানী। তিনি যে আঙ্গিকে ছবি আঁকেন, গান বাঁধেন সেই আঙ্গিকটকও তার প্রতিভার স্পর্শ পেয়ে অনবদ্য রূপে রূপায়িত হবে। ছবি যদি না হ'ল অর্থাৎ ক্লাস্ত মানব মনে মোহময় মায়াজ্ঞাল বিস্তার ক রে তাকে রুসের সমুদ্রে অবগাহন করাতে না পারল, তবে সে শিল্প সার্থক শিল্প হ'ল না। কিন্তু আচার্য কুমাবস্থামী এই তত্ত্বটির বিরোধিত। করলেন। তাঁর কথায় বলি ঃ "Perhaps the most worthy technical peculiarity of the work at Ajanta is that it is essentially an art and brush drawing, depending for its expression mainly on the power and swiftness of its outlines and not at all on attempt producing an illusion of relief." শিল্পে সুষ্ঠ আঙ্গিকেব প্রয়োগে যে অনুভূতির জগৎ সৃষ্টি হয় তা এমনই সুন্দর এবং সহজ রূপ পরিগ্রহ করে যে বাস্তবের সঙ্গে শিল্পের পার্থকাটক নির্দেশ করা কঠিন হয়ে পড়ে। শিল্পে রূপের জগতটা বাস্তব সত্যের জগতের চেয়েও বেশী মর্যাদার দাবী করে বোদ্ধা মানুষের কাছে। রবীন্দ্রনাথ এই পরম সত্যটাকে বুঝেছিলেন বলেই মহর্ষি নারদের কণ্ঠ নিঃসৃত বাণীতে মহাকবি বান্মীকিকে সেই মহৎ সতোর সন্ধান দিলেন ঃ

> 'সেই সত্য যা রচিবে তুমি ঘটে যা তা সব সত্য নহে'

<sup>\*</sup> The Arts & Crafts of India & Ceylon, 98 621

কবি-কল্পনা এই যে কাব্য সত্যের সৃষ্টি করে, অজন্তার শিল্পী এই যে অবিনশ্বর চিত্রমালা একৈছেন শিলাগাত্রে, মোগল যুগের অসামান্য শিল্পীরা এই যে অত্যন্তুত চিত্রকল্প সৃষ্টি করেছেন, এই সবের মধ্যে একটা অন্তুত ধরনের বিষয়াশ্রয়ী শিল্প চরিত্র প্রস্ফুটিত হয়েছে। অজন্তার 'মা ও ছেলে' ছবিতে মাতা এবং পুত্রের জগতকে কেন্দ্র ক'রে যে অনির্বচনীয় রূপসুষমার সৃষ্টি হয়েছে, সেই সুষমাটুকু অলৌকিক ও অনির্বচনীয়। তা ছবিটিকে এমন একটি স্বতন্ত্র ব্যক্তিত্ব দান করেছে যা কোনকালেই ক্ষুপ্প হবে না। বিশেষ করে মোঘল যুগের চিত্রকলা প্রসঙ্গে আচার্য কুমারী স্বামী এই ধরনের মন্তব্য করলেন ঃ

"It is profoundly interested in individual character and splendid ceremonials of court life. Its key note accordingly is portraiture—not the Asiatic conception of portraiture, the rendering of type but actual likeness, verisimilitude." মানুষের অসাধারণ ব্যক্তিত্বের মতই ছবিরও অসাধারণ ব্যক্তিত্ব গড়ে ওঠে। মানুষের ব্যক্তিত্ব হ'ল 'ব্রহ্মার সৃষ্টি', ছবির ব্যক্তিত্ব হ'ল কবিসৃষ্টি। এই কবি সৃষ্টি করেন যে ব্যক্তিত্ব সৌই ব্যক্তিত্বটি হয়তো বা মানুষটির জীবৎকালে ছিল না; শিল্পী এই ব্যক্তিত্বটি তাঁর শিল্পকর্মকে দান করেন। কেননা এটুকু তিনি প্রত্যক্ষ করেছেন সেই ব্যক্তি মানুষটির মধ্যে, যার ছবি তিনি একৈছেন। এ যদ্ দৃষ্টং তল্লিখিতং আইন্টুকুও এক্ষেত্রে চলে না। মোঘলযুগের অজন্য miniature—এ এই সত্যটি প্রতিষ্ঠিত হয়েছে যে শিল্পী যথার্থ মানুষটিকে আঁকেন নি; তিনি সেই ভাবে মানুষটির চরিত্র চিত্রণ করেছেন, যেভাবে তিনি তাকে দেখেছেন। অর্থাৎ রবীন্দ্রনাথ—এর মত মোঘলযুগের শিল্পীর মধ্যে (অজন্তার শিল্পীদেরও) এই বিশ্বাস ছিল যে,

'আমারই চেতনার রঙে পারা হ'ল সবুজ

চুনি উঠল রাঙা হয়ে'

অতএব শিল্পীর কল্পনায় যে সত্যের সৃষ্টি হ'ল তা কিন্তু নৈর্ব্যক্তিক নয়। প্রাচীন তাম্বর্যকর্মকে এক সময় কুমারস্বামী নৈব্যক্তিক বা impersonal বলেছিলেন; অজন্তা বা মোঘল যুগের শিল্প তিনি এই নৈব্যক্তিকতার মহিমায় মণ্ডিত করেন নি। এই ক্ষেত্রে তিনি অসাধারণ ব্যক্তিত্বমণ্ডিত শিল্পসৃষ্টির কথা বললেন। মোঘল যুগের আঁকা সম্রাট-ওমরাহ-আমীর প্রমুখ বাঁরাই চিত্রিত হয়েছেন, সে যুগের শিল্পীদের তুলির টানে তাঁরাই অসাধারণ হয়েছে দিল্পীর কল্পনায়; কুমারস্বামী বললেন ঃ "So it happens that we have remarkable gallery of representatives of the great men of Moghoul time treated with a quite convincing actuality."

# ষষ্ঠ স্তবক

হেগেলীয় শিল্পতত্ত্ব বরিস পাস্তেরনাকের নন্দনতত্ত্ব রঁমা রঁলার শিল্পদর্শন পিকাসোর শিল্পদর্শন কলি মার্কসের নন্দনতাত্ত্বিক সূত্র

# ষষ্ঠ স্তবক

### হেগেলীয় শিল্পতত্ত

হেগেলীয় ব্রন্ধা শিল্প, র্যম ও দর্শনের সরনী বেয়ে নিজের কাছে আবার ফিরে আসে. নিজেকে ফিরে পায়। এ কথা হেগেলীয় ভাষ্যকার বলেন। শিল্প হ'ল Absolute এর ইন্দ্রিরগ্রাহ্য-রূপ, Sensuous presentation of the Absolute'-রূপ, বর্ণ ও রসের সমারোহে সেখানে নির্বিশেষ ঐশী সন্তার অভিষেক। এই রূপের জগতে হেগেলীয় মননভঙ্গী দ্বান্দিক পদ্বতি আশ্রয় করেনি, এটা লক্ষ্য করবার বিষয়। কী করে 'না' 'হাঁ।' হয়ে ফুটে উঠেছে, নয় হয় হয়েছে, কেমন করে অসুন্দর সুন্দরের মোহে মুগ্ধ হ'ল, সে কথাটা উহা রয়ে গেছে র্সবদেশের র্সবকালের শিল্পদর্শনে। আমাদের দেশের অন্ধ্রশাস্ত্রে শিল্পীর এই সৌন্দর্যসৃষ্টি তত্ত্বটিকে সুন্দরভাবে ব্যক্ত করা হয়েছে; এ যেন পাখীর এক গাছ থেকে আর এক গাছে উড়ে যাওয়া চলতি পথের কোন চিহ্ন না রেখে। কেমন করে গেল, কোন শ্রেরাছ হায়াপথ রচে দিল দু'টি ক্ষুদ্র পাখার পরিশ্রান্ত বিধূনন, সে পথের হদিস কোন শিল্পরসিক শিল্পী বা দার্শনিক আজ পর্যন্ত দিতে পারেন নি। সে পথ কোন বাঁধা পথ নয় তার ঐতিহাসিক ভিত্তি অত্যন্ত শিথিল। শিল্প-সৌন্দর্যের এই অনির্বচনীয় রূপসন্তাকে বাঁধা ধরা নিয়মে আনবার অপগ্রয়াস না করে হেগেল দ্রুদৃষ্টির পরিচয় দিয়েছেন, একথা আমরা ঠিক বলে মনে করি। হেগেলীয় Absolute — এর শিল্প-র্বম-দর্শন-সমন্বিত ব্রিপদী গতি দ্বান্দ্বিক গতি পদ্ধতির সাথে সমার্থক নয়, তারা ভিরগোত্তীয়।'

হেগেলীয় ব্রন্দের ত্রিপদী-গতির প্রথম পদক্ষেপ হ'ল শিল্প। শিল্প র্যমে এবং র্যম-শিল্প দর্শনে পরিণতি লাভ করে। এই তিন পর্বের মধ্য দিয়ে আত্মার বন্ধন মুক্তি ঘটে। এই তিন পর্বের মধ্য দিয়ে আত্মার বন্ধন মুক্তি ঘটে। এই তিন পর্বে মুম্মু আত্মার অনস্ত আকৃতির স্বাক্ষর রয়েছে, আর রয়েছে আত্মার আত্মাপলিবির আশ্বাস। সুন্দরেব লীলায় হেগেলীয় ব্রন্দ ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য হয়—সে লীলা চলে প্রকৃতিতে, সে লীলা চলে শিল্পলোকে। 'বহুরূপে সম্মুখে তোমার ছাড়ি কোথা খুঁজিছ ঈশ্বর?'— বিশ্বভুবনে লক্ষরূপে সেই ব্রন্দেরই প্রকাশ। রূপের আলো সেই অরূপের কাছে ধার করা, সেই সীমাহীন অপরূপের রূপার্থীর কাছে আত্মনিবেদনের প্রকাশ। এই রূপ সত্যকেও প্রকাশ করছে অনাদিকাল থেকে। বিজেই সত্য সুন্দরকে আশ্রয় করেছে আবার এই সুন্দরই প্রকাশ

১। বোসাংকে লিখেছেন & "in Hegel's aesthetic, we possess a specimen of the reasonable connection which the dialectic was intended to emphasise without constant parade of unfamiliar terms which have been thought to be mere lurking places of fallacy...... আবার তাঁর কথাতেই বলি ৪ "The triadic movement of the spirit through art, religion and philosophy, does not represent the true picture of the dialectical movement as conceived by Hegel.—History of Aesthetic, পুট ৩৩৫ ফুটবা।

২। নৰ প্ৰশীত The aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer প্ৰছেব পৃষ্ট ৮২ প্ৰষ্টব্য।

করেছে ব্রহ্মকে, ব্রহ্মের রূপময় অনস্ত ঐশ্বর্যকে। হেগেলের সুন্দর সত্যাসত্য নিরপেক্ষ নয়; ক্রোচের মত তিনি বলেননি যে, শিল্পের ক্ষেত্রে সত্যাসত্যের প্রশ্নটা অবাস্তর। তাঁর মতে beauty is truth— সত্য সুন্দরে বিধৃত। শিল্প, ধর্ম ও দর্শন এই তিনটি পর্বেই ভাবের (content) স্বর্ধম বজায় রয়েছে— শুধু প্রভেদ হচ্ছে প্রকাশভঙ্গীর, রূপভেদ ঘটেছে আত্মার প্রকাশে। সুন্দরের নির্বিশেষ সন্তার বিশেষিত প্রকাশ ঘটন সর্বপ্রথম কিন্তু এই ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য প্রকাশই তার আত্মপোলব্ধি তত্ত্বের শেষ কথা, চরম সত্য নয়।

সন্দরের সাথে আমাদের সাক্ষাৎ হয় প্রকৃতির রূপের হাটে। যে রূপে হেগেলীয় ব্রন্দের স্বাক্ষর রয়েছে— ব্রহ্ম যেখানে প্রকাশিত। তবে প্রকৃতির সৌর্ন্ধয় হ'ল খণ্ড সৌর্ন্দয়; প্রম সন্দরের অনাহত প্রকাশ সেখানে নেই। Idea-র প্রকাশের আধার হিসাবে প্রকৃতির বিস্তার পর্যাপ্ত নয়— তাই সে প্রকাশ ক্ষব্ধ হয়, ব্যাহত হয়। জড় উপাদানের জড়তায় আচ্ছব্র হেগেলীয় Idea-র প্রকাশ আবার সর্বত্র সমান হয় না--- কোথাও বা সে প্রকট আবার কোথাও বা প্রচ্ছন্ন। তাই হেগেল প্রাকৃতিক সৌন্দর্যের স্তরভেদ (Degrees) স্বীকার করেছেন। যেখানে প্রকৃতির বকে Idea-র প্রকাশ যত সৃষ্ঠ হ'য়েছে সেখানে সুন্দরও মহন্তর মর্যাদায় প্রকাশ পেয়েছে। Idea-র প্রকাশের ফলে প্রকৃতির জড উপাদানে সাযজ্ঞা ও সামীপ্য-বোধ আসে---আমরা প্রকৃতির মধ্যে unity খুঁজে পাই। হেগেলীয় দর্শনের আলোচনা প্রসঙ্গে দার্শনিকপ্রবর উইলিয়াম নাইট এই বহুধাবিভক্ত সৃষ্টির মধ্যে যে ঐকতান রয়েছে তাকে বলেছেন 'Unity of the manifold'; এই unity যেখানে আছে সেখানে আমরা সুন্দরকে পাই। এক তাল *(नारा, जारक आमता मुन्नत वनव ना कात्रव जात विভिन्न अश्वशीन (कान मुममक्षम ঐरकात* মধ্যে विश्व नय़--- সেখানে সঙ্গতি নেই, মিল নেই, ছদ নেই, কাজে কাজেই সুন্দরও সেখানে অপ্রকাশ। এই জডকে উত্তীর্ণ করে যখন জীবজগতে আসি তখন সন্দরের সৃষ্ঠ প্রকাশের দেখা পাই। জীবের মধ্যে দেখি এমন একটি ঐক্যসূত্রের লীলা যা জীবসন্তায় সমগ্রতা এনে দেয়। মানুবের বিভিন্ন অঙ্গপ্রত্যঙ্গ, তার ধ্যানধারণা, তার সাধনা ও ভজনা, সব কিছুর মধ্যে আমরা একমুখী প্রয়াসের সন্ধান পাই। তার চেতনার আলো ছড়িয়ে পড়ে তার সমস্ত অস্তিত্বে, তাই সেখানে এক অংশকে আর এক অংশের পরিপুরক মনে হয় : এককে বাদ দিয়ে অন্যটি হ'ল পঙ্গ, অচল। জীবের মধ্যে এই সজীব ঐক্যানুভৃতিই তার সৌন্দর্যের মূল কারণ তবে জীবজগতে যে সৌর্ন্দর আমরা প্রত্যক্ষ করি, সুন্দরের প্রকাশলীলায় সেটাই শেষ কথা নয়। क्षीवक्षगर वा প্রকৃতিক জগर নিঃশেষে সুন্দরকে প্রকাশ করতে পায়ে না, কারণ প্রকৃতি

৩। হেগেলের কথাতেই বলি ৪ "Accepting then, this fundamental similiarity of content, those three spheres of Absolute spirit only differ in the forms under which they present their objects, that is, the Absolute, to human consciousness.......... The form of Sensuous perception it appropriates is art in the sense that it is art which presents truth to consciousness in its Sensuous Semblance; but it is a Semblance, which under the mode of its appearance, possesses a higher and profounder meaning and significance although it is not its function to render, the universality or the Notion wholly intelligible through the medium of Sense. - Hegels philosophy of Fine Arts (Osmastonos translation), Vol.1 198 200 2881

সীমাহীন নয়, কারণ প্রকৃতির জড় উপাদানে Idea-র প্রকাশ পদে পদে ব্যাহত হয়। Idea হ'ল অন্তহীন (Infinite) সন্তা তাকে সীমাহীন জড় প্রকৃতির আধারে সম্যক্ প্রকাশ করা সম্ভব নয়। তাই হেগেলের মতে প্রাকৃতিক সৌন্দর্যে অনেক বড় বড় ক্রটি রয়ে গেছে। সে সৌন্দর্য অপূর্ণ। তাই চলে মানুবের পূর্ণতর সৌন্দর্য সৃষ্টির প্রয়াস। এর ফলে শিল্পের জন্ম; স্থাপত্য, ভাস্কর্য, রেখান্ধন, সঙ্গীত এবং কাব্যের সৃষ্টি। এ সৃষ্টিতে প্রকৃতির জড়বস্তু Idea-র প্রকাশকে ব্যাহত করে না। আত্মা বা spirit এখানে সৃষ্টিশীল, নিজের সৃষ্টিতে নিজেই মশশুল। বাইরের কোন জড়বস্তুর বাধা বা নির্দেশ সেখানে নেই— শিল্প হ'ল শিল্পীর মনের পট-ভূমিতে Idea-র প্রকাশ।

'আমারই চেতনার রঙে পানা হল সবুজ চুনি উঠল রাঙা হয়ে।'— (আমি)

মনের রং ছড়িয়ে পড়েছে নিখিল ভূবনে— সে চুনি-পাল্লাকে রঙীন করেছে, আকাশকে নীল আর প্রকৃতিকে শ্যামল করেছে। মেথের কোলে মন রঙ ঢেলে রূপকথার আনন্দলাকের সৃষ্টি করেছে। সেখানে শিল্পী সম্রাট; কোন বাধা নেই তার সৃষ্টির অমরাবতীতে। সেখানে জন গিলপিন অবিপ্রান্ত ঘোড়া ছুটিয়েছে, গালিভারের পথচলা অব্যাহত হ'য়েছে, অবিনের গল্পবলার শেষ নেই।

সরু মোটা দুটো তাবে জড়িয়ে গেছে— দৃটি সন্তা এমনিভাবে মিশেছে যে, তাদের পৃথক করা অসাধ্য। শিল্পভাব (content) এবং শিল্পরূপ (form) হ'ল দৃটি তার—শিল্পসৃষ্টিতে এরা দৃয়ে মিলে একটি নতুন সন্তার সৃষ্টি করে, একটি সুরের ঝরণাধারায় রসিক মনকে ধৃইয়ে দেয়, 'সহৃদয়- হুদয়-সংবাদী' মানুষ আনন্দে সুধা পান করে সেই সার্থক শিল্পের রসধারায়। এই শিল্পভাব হ'ল মহাভাব, হেগেলের ব্রহ্ম, Idea — সার্থক শিল্পে এই মহাভাবই দ্যোতিত হয়। পঙ্গু, অক্ষম শিল্পীর হাতে দেওয়া শিল্পরূপ (form) এই মহাভাবকে সম্যকরূপে ধারণ বা প্রকাশ করতে পারে না; অবশ্য এই মহাভাবকে হেগেলীয় Idea-কে, পূর্ণভাবে রপায়িত করা যে কোন শিল্পীরই সাধ্যাতীত। তাই দেখি যুগে যুগে নতুন নতুন শিল্পরূপের বিবর্তন— নানারকম পরীক্ষা- নিরীক্ষা চলেছে শিল্পীদের হাতে। যদি কোন দিন কোন শিল্পী এই মহাভাবের (Idea) যোগ্য শিল্পরূপ দিতে পারে তবে সেদিন শিল্পবিবর্তন থেমে যাবে। শিল্পের ইতিহাস সেইখানেই ছেদ টানবে। সেই Form এবং Content-এর পূর্ণ মিলনে আমরা সম্পূর্ণ শিল্পকে পাব— সেখানে উভয়ের মধ্যে কোন অসঙ্গতি নেই, কোন বিরোধ নেই। শিল্পভাব এবং শিল্পরূপরে এই যে harmony বা মিল, একে যদি আমরা নির্থৃত করতে

১। W.T. Stace প্রণীত The Philosophy of Hegel, পুঃ ৪৪৪ প্রত্রা।

২! নাইট লিখেছেন 'Beauty, according to Hegel is the disclosure of mind or of the idea through sensuous forms or media; and as mind is higher than nature, by so much is the beauty of that higher than the beauty of Nature. Natural beauty is but the reflection of the beauty of mind.' (Philosophy of the Beautiful, পৃষ্ট ৭১ মাইবা।)

৩। অবনীন্দ্রনাগ ঠাকুর প্রদীত 'গথে-বিপথে' গ্রন্থ দ্রন্তব্য।

পারি, তবেই আমাদের নিখুঁত শিল্পের ধারণাকে কাগজে কলমে রূপ দিতে পারব, সার্থক করতে পারব মানুষের চিরসঞ্চিত আশাকে।

শিরের আন্তর ভাব ও বাইরেকার বন্ধকপ এতদভয়ের মিলনে অথবা বিরোধের ফলেই সিমবলিক, ক্রাসিক্যাল এবং রোমাণ্টিক আর্টের জন্ম হয়। যেখানে শিল্পবস্তু ভাবকে রূপ দিতে চায় অথচ ভাবের প্রকাশের দৈন্য শিল্প-রূপায়ণের জ্বড উপাদানের অমিত আস্ফালনে প্রকট হ'য়ে ওঠে, সেখানে আমরা সিমবলিক আর্টকে পাই। ভাব এখানে সংকৃচিত, আভাসিক মাত্র। জড় উপাদানের বেড়াজালে মহাভাব বাঁধা পড়ে— তার পরিচয় বোদ্ধাজনের কাছেও ঢাকা থাকে। এখানে শিল্পরূপের (Form) অসম্পর্ণতা হেগেলীয় Idea-র প্রকাশের অনুকূল मञ्चिम विद्वारात अस्त्रिकाल अतुरुवात अस्त्राह्म अस्त्रिकाल का स्वार्थ विक्रकालिक करत. কারণ ভাবের যোগ্য প্রকাশরূপ তখনো শিল্পীর আয়ন্তে আসেনি। স্থাপত্য শিল্প হ'ল সিমবলিক আর্টের উদাহরণ। স্থপতি মন্দির নির্মাণ করে দেবতাকে প্রতিষ্ঠার জন্য— দেবতাকে শীতাতপ থেকে ত্রাণ করার জন্য, কিন্তু দেবতাত্মাকে প্রকাশের শক্তি স্থাপত্যশিল্পের নেই। এখানে আমরা শিল্পরূপায়ণেব জন্য স্তুপীকৃত জড় উপাদানের গন্ধমাদনে 'মহাভাবের' বিশল্যকরণীকে হারিয়ে ফেলি, কারণ জড উপাদানের অহেতক প্রাচর্য ভাব ও রূপের পূর্ণ মিলনের অস্তরায় হ'য়ে দাঁড়ায়। কাজেই সিমবলিক স্থাপত্য-শিল্পকে পিছনে ফেলে এগোতে হয়। তারপরেই আসে ক্লাসিক্যাল আর্ট। শিল্পবির্তনের এই পর্যাযে আমরা ভাব ও রূপের একটা সসঙ্গত মিলন দেখতে পাই! এখানে ভাব রূপায়ণের জড উপাদানকে খর্ব করা হ'য়েছে. তার অনাবশ্যক বিস্তারকে সুমিত করা হ'য়েছে ভাব প্রকাশের যোগ্য ক'রে। এর উদাহরণ আমরা পাই ভাস্কর্যশিলে: মানুষের মর্তি নির্মাণে ক্লাসিক্যাল আর্ট Form এবং Content-এর পারস্পরিক মিলন সম্পর্কে নিখুঁত বলে একে সবচেয়ে সুন্দর বলা হ'য়েছে হেগেলীয় শিল্পদর্শনে। বৈজ্ঞ শিল্পবিবর্তন এখানে থেমে যায় নি। এর পরে আন্সে রোমান্টিক আর্ট। এখানে ভাব মুখ্য, রূপ ও জড উপাদান এখানে গৌণ। শিল্পরূপের এখানে কাজ হ'ল শুধ সংকেত করা, ইঙ্গিত করা— শিল্পভাব তাকে অতিক্রম ক'রে বহুদুর চলে যায়, বোদ্ধাকে নিয়ে যায় রসলোকের অন্তঃপুরে। ভাবের ব্যঞ্জনা রূপের বাধাকে বারে বারে অস্বীকার করে. তাকে ভেঙ্গে দিতে চায়। ভাব আপনাকে রূপের সমস্ত বাধা থেকে মুক্ত ক'রে নিতে চায় আন্তর মক্তি-উন্মাদনার প্রাসাদ গুণে। সে শিল্প-রূপের সাথে মিলে-মিশে থাকতে চায় না বলেই ক্লাসিক্যাল যুগের গ্রীকদেবতারা মানুষের আকারে কল্পিড, তাই মূর্তি নির্মাণ ব্যাপারে

১। স্টেসের কথায় বলি 8 "In the ideal work of art, these two sides, content and embodiment, are in perfect accord and union. So that the embodimment constitutes the full and complete expression of the content, whereas the content, on its part, could no other than this very embodiment as adequate expression for it." The philosophy of Hegel. পৃষ্ঠ৪৫১-৫২ দ্রন্থীবা। হেগেলীয় শিল্পদর্শনের ব্যাখ্যা করতে গিয়ে স্টেস শিল্পরূপ ও শিল্পভাবের এই একাল্থ মিলনকে সার্থক শিল্পসৃষ্ঠির পক্ষে অপরিহার্থ বলেছেন। আমরা এই কথার অনুমোদন করি।

RI 'Classical art, according to Hegel is the most beautiful for it precisely harmonises the form and the content the thought and the material" (Bosanquet's History of Aesthetic, 78 883 2831)

দেবছের আদর্শকে সে যুগের শিল্পী অবয়ব দিয়ে, মূর্তি দিয়ে, রূপায়িত করতে পেরেছিল। খ্রীষ্টীয় যুগের উন্নত দেবছের আদর্শ মানবীয় মূর্তির পরিবহনে আপনাকে প্রকাশ করেনি, কারণ সে আদর্শ অসঙ্গ আছার (absolute spirit) মহন্তর ধারণা। এই সুমহান্ আদর্শকে যোগ্য শিল্পরূপে রূপায়িত করা যায় না- শিল্পরূপ এখানে অকিঞ্চিৎকর হ'য়ে পড়ে। ভাব এখানে দ্যোতিত হয়- তার ব্যঞ্জনা রূপকে অতিক্রম করে। এইখানেই রোমান্টিক আর্টের শ্রেষ্ঠতা। জড়রূপ মহাভাবের নাগাল পায় না— খ্রীষ্টীয় যুগের ভগবান আপনাকে মূর্তিতে প্রকাশ করেন না— তাঁর মহিমা মূর্তির গণ্ডিকে অতিক্রম করেছে।

অঙ্কনশিল্প, সঙ্গীত এবং কবিতা রোমান্টিক আর্ট ব'লে খ্যাত। এই তিন শ্রেণীর শিল্পেই বস্তুরূপের উপাদান ভাবের তুলনায় অত্যন্ত অন্ধ: তাই ভাবের প্রকাশ অবারিত থাকে। এখানে শিল্পভাব এবং শিল্পরূপের মিলন আরো গভীর। স্থাপত্য অথবা ভাস্কর্যশিল্পে ঠিক এই ধরনের ভাব-রূপের একাত্মতা আমরা পাইনি! অস্কন শিল্পের উপাদান কোন জডবস্থা নয়: এ তথ রঙ তুলির খেলা, 'Spiritual Play of light'। শিল্পরূপ আমাদের চোখের সামনে যাকে তলে ধরে, ভাবের ব্যঞ্জনা তাকে অতিক্রম ক'রে আমাদের কছদুর নিয়ে যায় নব নব ভাবলোকের শিখরে শিখরে। হেগেল অঙ্কনশিল্পকেও চরম প্রকাশের মর্যাদা দিলেন না। তাঁর মতে অঙ্কনশিক্স হ'ল 'Too objective' অর্থাৎ একটু বেশী মাত্রায় বস্তুনির্ভর। অঙ্কনের পরে এলো সঙ্গীত। গান objective হওয়ার দোষ কাটিয়ে উঠেছে বললেই চলে। হেগেল গানকে subjective বা ব্যক্তিনির্ভর বলেছেন। গান আমাদের আন্তর অনুভৃতির কাছে আবেদন করে। অঙ্কনের মত কাগজ পাথরের তার দরকার হয় না। স্থানের বা স্থানিক বিস্তারের কোন প্রয়োজন নেই সঙ্গীতের। রঙ, আলো, ছায়ার প্রয়োজনও ফুরিয়ে গেছে। বস্তুনিভর্বরতা ক্রমেই শুন্য হ'তে চলেছে। মানুষের আন্তরজীবনের ভাব ও ভাবনাকে সঙ্গীত প্রকাশ করছে। তবু সে প্রকাশ হেগেলের মতে স্বয়ংসম্পূর্ণ নয়। সর এবং শব্দ ভাবকে দ্যোতিত করলেও পরোপরি 'ভাব' হ'য়ে উঠতে পারে নি। সঙ্গীত সম্বন্ধে হেগেল বলেছেনঃ "It embodies pure ideality and subjective emotion in the configuration of essentially resonant sound rather than visible form." সুরের মুর্ছনায়, শব্দের সুবিন্যাসে যে রূপলোকের সৃষ্টি হয় সেখানে শিল্পভাবের প্রতিষ্ঠা স্বচ্ছন্দ এবং বহুল পরিমাণে স্বাধীন। তবু অভাব থেকে যায়; শিল্পরপের উপাদান ভাবের প্রকাশকে ব্যাহত করে, তার পরিমাণ যতই সামান্য হোক না কেন। তাই ত প্রয়োজন হয় সঙ্গীত থেকে কাব্যে আসার। কবিতার আবেদন সার্বিক। সঙ্গীতের শব্দ এখানে অর্থবহ বাক্যের রূপ নিয়েছে , ভাবকে সুস্পষ্টরূপে প্রকাশ করেছে। কাব্যের Form-কে হেগেল বলেছেন 'The sign of an idea, the expression of reason', মানুষের মনন সাধনার প্রকাশ হয় কাব্যে। Idea-কে যোগ্য আধারে ন্যস্ত করা হয় অবশ্য ছল-যতির নিয়ম মেনে। সঙ্গীতে শব্দের যে মূল্য ছিল, যে মর্যাদা ছিল, সে

<sup>)।</sup> হেগেল বলেন ই 'And God is known not as only seeking his form or satisfying himself and thus giving himself his adequate figure in the spiritual world alone. Romantic art gives up the task of showing Him as such in external form and by means of beauty; it presents Him as only condescending to appearance as the divine, as the heart of hearts in an externality from which it always disengages itself.'

২। হেগেলের Philosophy of Fine Arts, vol. iv, পৃঃ ৪ মন্তব্য।

२१२ नमनज्य

মর্যাদা কাব্যে আর নেই। কাব্যের রাজ্যে শব্দ শুধু অর্থকে, ভাবকে প্রকাশ করে— সেখানেই তার মূল্য, তার সার্থকতা। শব্দ এখানে ভাব রাজ্যের দিকে অঙ্গুলি সংকেত ক'রে আমাদের realm of spirit-এর দিকে পথ নির্দেশ করে। কাব্য সুস্পষ্ট অর্থবহ; সঙ্গীতের কুয়াশাছ্মের ভাবব্যঞ্জনা এখানে নেই। মহাভাব (Idea) আপনাকে কাব্যে প্রকাশ করে সবচেয়ে সুন্দর ভাবে। তাই কাব্যের স্থান হেগেলীয় শিক্সদর্শনে সকলের চেয়ে উচ্চে। শিক্স-পর্বে Idea-কে প্রকাশ করার সর্বশেষ প্রয়াস হ'ল কাব্য। তারপর আর্ট অতিক্রান্ত হয়, হেগেলীয় ব্রন্দের দ্বিতীয় পদক্ষেপ ঘটে ধর্মের পটভূমিতে। আর্টের সেখানে মৃত্যু হয়েছে। হেগেলীয় ভাষ্যকার মিনতম বললেনঃ "Poetry is consequently, the freest and the most exalted of the arts, Its home is in the sphere of the spirit and it belongs to the life of the soul, of emotin, of reason. At this point in the noblest of the arts, in poetry- art transcends itself for it in the first place here that it deserts the medium of a harmonius presentation of mind in sensuous shape and passes from the poetry of imaginative idea into the prose of the thought, i.e. into the objectivity and universality of spirit which is reality".

## বরিস পাস্তেরনাকের নন্দনতত্ত্ব

অন্তর্মুখী মানসিকতার অধীশ্বর পাস্তেরনাকের জীবনজিজ্ঞাসা এক মহন্তর শিল্পজিজ্ঞাসায় আত্মস্থ হ'য়ে আছে। জিজ্ঞাসু পাঠকের অন্তর্ণৃষ্টি যখন এই শিল্পজিজ্ঞাসার যথায়েয়াগ্য সমাধান খুজে পাবার প্রয়াসে এক আনন্দতত্ত্বের মৌল ধারণায় উপনীত হয়, তখন পাস্তেরনাকের নন্দনতত্ত্বের ভিত্তিভূমি তিনি স্পর্শ কবেন। সুগভীর জীবনপ্রত্যয়ের স্পর্শ তাঁর সমগ্র নন্দনতত্ত্বের বিরাট সৌধ্বে প্রতিটি পঞ্জরে প্রতিটি অস্থিকণায়। এই মহাশিল্পীর জীবনদর্শন যেমন উৎকণ্ঠাপ্রোষিত তেমনি আবার তাঁর নন্দনতত্ত্বও পরামূল্যের লক্ষণাক্রান্ত। তাই বরিস পাস্তেরনাকের নন্দনতত্ত্ব গভীর ভাবে প্রণিধানযোগ্য। অনন্য-সাধারণ সাহিত্যকৃতির স্রষ্টা হিসেবে তিনি অতিভাম্বর হয়ে উঠেছেন আমাদের কাছে; সাহিত্যের মূলগত যে অর্থ তা সত্য হয়েছে পাস্তেরনাকের সৃষ্টির বেলায়। দেশবিদেশের গুণীজনেরা তাঁর সাহিত্যের ভেলায় চড়ে রসলোকে যাত্রা করেছেন; আনন্দ পেয়েছেন; এ আনন্দের রসাস্বাদনকে 'ব্রহ্মাস্বাদসহোদর' বলেছেন প্রাচীন ভারতের আলংকারিকেরা। এই যে রসাস্বাদন, এই যে অলৌকিক আনন্দের উদর্তন এটাই হ'ল শিল্প-লক্ষ্য এমন কথা পণ্ডিতেরা বলেছেন। এই অলৌকিকের আবিভবি ঘটে শিল্পবস্তুকে আশ্রয় ক'রে; শিল্পীর প্রতিভার জাদুস্পর্শে এই অলৌকিকের সৃষ্টি হয়। শিকীর এই স্পর্শটুকু ছাড়া এই অলৌকিক তত্ত্বের অন্য কোন ব্যাখ্যা মেলে না। পাস্তেরনাক বললেন যে যাকে আমরা অলৌকিক বলি তা প্রতিভার স্পর্শ পাওয়। সাধাবণ লৌকিক ছাড়া আর কিছুই নয়। অর্থাৎ পাস্তেরনাক বলতে চাইলেন যে শিল্পের বিষয়বস্তু বা উপজীব্য অতি সাধারণ, সহজ এবং অ-নাটকীয়ও হতে পারে। মহৎ শিল্পের সৃষ্টির জন্য মহন্তর বিষয়বস্তুর (content) প্রয়োজন নেই। পাস্তেরনাক পুশকিনের উদাহরণ দিয়েছেন। তিনি বললেন যে পুশকিনের রচনার বিষয়বস্তু হ'ল—– মানুষের দৈনন্দিন জীবনেব খাটুনি, কর্তব্যের বোঝা ও দিনগত পাপক্ষয়ের স্তবগান। মহাকবি রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে পাস্তেবনাকের এই প্রসঙ্গে একটা সাযুজ্য খুঁজে পাওয়া যায়। রবীন্দ্রনাথ তাঁর নন্দনতাত্ত্বিক ঘোষণায় এ কথা আমাদের বললেন যে সাহিত্যের বিষয়বস্তু বা উপজীব্য নির্ধারণের কোন নৈতিক বা আধ্যাত্মিক মানদণ্ড নেই। তাঁরই সঙ্গে সুর মিলিয়ে শিল্পাচার্য অবনীন্দ্রনাথও বললেন যে শিল্পীর জগৎ হল নৈরাজ্যের জ্বগৎ। কোন বিষয়বস্তুই সেখানে অপাংক্তেয় নয়। কোন শব্দের অপ্রতিহত প্রবেশকে সে লোকে নিষিদ্ধ করা চলে না। বরিস পাস্তেরনাক এই ধরনের মতবাদিতার প্রতিধ্বনি করে বললেন যে যথেষ্ট শব্দ চয়নের অধিকার কবির আছে। তিনি উদাহরণ দিলেন পুশকিনের 'বংশলিপি' কবিতাটি উদ্ধৃত করে ঃ 'বুর্জোয়া, এক বুর্জোয়া, এই হলাম আমি'। পুশকিন অসংকোচে নিজেকে বুর্জোয়া বলে ঘোষণা করলেন;সমকালীন মানুষের চেতনায় বুর্জোয়া কথাটি অসম্মানসূচক বলে গণ্য হয়েছিল। ইংরেজী অলংকার শাস্ত্রে যাকে Bathos-এর উদাহরণ বলা হয়েছে এবং কাব্যে যা অবস্থিত তেমনি ধারা কাব্যরীতির প্রশংসা করলেন পাস্তেরনাক। তিনি পুশকিনের 'ওনেপিনের যাত্রা' থেকে উদ্ধৃতি তুলে বললেন ঃ 'এখন আমার স্বপ্ন হলেন গৃহিনী

#### শাস্ত জীবন উচ্চতম আকাঞ্চন, মস্ত গামলাভরা বাঁধাকপির সুরুয়া'।

মহাকবি রবীন্দ্রনাথ তাঁর নন্দনতাত্ত্বিক চিস্তা বিবর্তনের কোন এক পর্যায়ে মনুষ্য শিল্পের বিষয়বস্তু হিসাবে পরিশীলিত, সংস্কৃত এবং বিশেষভাবে নির্বাচিত ব্যক্তি চরিত্রের মহন্তর দিকটিকে শিল্পের উপজীব্য বলে গ্রাহ্য করেছিলেন। অবশ্য উত্তর-কালে এই পর্যায়টি উত্তীর্ণ হয়েছিলেন রবীন্দ্রনাথ অনায়াসে। পাস্তেরনাক চেকভ এবং পৃশ্ধিনের সাহিত্যের মধ্যে মানবজাতির চরম উদ্দেশ্য বা মোমোর পথনির্দেশের কোন ইঞ্চিত পান নি বলেই পুশকিনকে এবং চেকভকে সাধবাদ দিয়েছেন। তিনি দ্বার্থহীন ভাষায় বললেন যে শিশুর মত সহজ এবং সরল মানসিকতার লক্ষণ আমরা চেকভ এবং পুশকিনের মধ্যে দেখেছি। তাইতো পাস্তেরনাকেব কাছে তারা এতো প্রিয়। শিল্পের আবেদনকে অসামান্য হতে হলে বিষয়বস্তুর গান্তীর্য এবং মহত্ব যে অবশ্যগ্রাহ্য এ তত্ত্বে পাস্তেরনাক বিশ্বাস করেন নি। তিনি বললেন, যে কোন শিল্পকর্মই নানান দিক থেকে আমাদের কাছে আবেদন জানাতে পারে— শিল্পের क्रम ७ विষয়वस्त्रव धाँनावनीत সুविन्যाস অथवा সूर्ष्ट्र চরিত্রায়ন এরা সবাই শিল্প উৎকর্ষের উৎস হতে পারে। কিন্তু যে কোন শিল্পকর্ম সম্পর্কে প্রথম এবং শেষ কথা হ'ল তাকে 'শিল্প' হযে উঠতে হবে। সার্থক শিল্পসৃষ্টির সামনে দাঁড়িয়ে আমরা নীতির কথা ভূলে যাই, আদর্শবাদ আত্মগোপন করে, জীবনদর্শন নেপথ্যে সরে যায়। তাই তো পাস্তেরনাক বললেন যে দস্তয়েভস্কির 'Crime and Punishment' গ্রন্থটি পড়তে পড়তে আমবা বাস্কলনিকভের দুদ্ধিযার দ্বারা ততটা অভিভূত হযে পড়ি না যতটা অভিভূত হই এই গ্রন্থটিকে সার্থক শিল্পসৃষ্টি হিসেবে উপলদ্ধি ক'রে। শিল্পীর জাদু যা শিল্প সৃষ্টি করে তার চবিত্র কিন্তু দেশে দেশে काल काल वमल रहा ना। तः, कन्न, भाष, काभारमा এ मव यठा। विভिन्न हाक ना क्रम শিল্পের অন্তর্লক্ষ্মী যেখানে আসন পাতেন তা যথার্থ শিল্প হয়ে ওঠে। তাই তো রসোভীর্ণ শিল্প কালোন্ডীর্ণ। পাস্তেরনাক বললেন, শিল্পেব এই স্বরূপ লক্ষণকে স্বীকার করলে বলতে হয় যে শিল্পে কোন বহুত্ব নেই। তাঁর কথা উদ্ধৃত কবে দিই ঃ "আদিবাসীর শিল্প, মিশরের শিল্প, গ্রীসের কি আমাদের নিজেদেব—সব, আমার মনে হয়, আসলে একই, এক এবং অদ্বিতীয়, হাজার হাজার বছর ধরে যা অবিকল থেকে যায়, এ হ'ল সেই। শিল্পের এই যে সার্বভৌম চিত্রটি পাস্তেরনাক আঁকলেন তা কিন্তু 'বিশেষকে' (particular) আশ্রয় করে রসঘন হয়ে ওঠে। এই বিশেষকে আগ্রয় করে যে শিল্প:চাবিত্র্য এটি হ'ল শিল্পীর প্রতিভার প্রসাদগুণ। শিল্পী যে আলোয় যেমনভাবে যে ভঙ্গীতে বিশেষকে অবলোকন করলেন, সে কপটি হ'ল মানস নেত্রে অতি ভাস্বর। তাব সীমা সুস্পষ্ট এবং সুনির্দিষ্ট। শিল্পী তাকে যেভাবে প্রকাশ করলেন তা হল তার চুড়ান্ত রূপ। তাইতো পাস্তেরনাক বললেন, "আমার বরাবরই মনে হয়েছে যে Art এমন কোন পদার্থ নয যার পরিধির মধ্যে অসংখ্য ধারণা আর বহু বিচিত্র প্রকাশের অবকাশ আছে।" অর্থাৎ শিল্পীর নিজস্ব ধারণা এবং তার প্রকাশ শিল্পী যেভাবে ঘটিয়েছেন তার দিটীয় সংস্করণ সম্ভব নয়। পাস্তেরনাকের মতে প্রতিটি শিল্পকর্ম হল অনন্যসাধারণ বা Uniqe যদি তর্কশাস্ত্রের সূত্র ধরে আমধা অগুসর হই এবং পাস্তেরনাকের মূলনীতিকে অনুসরণ করি তা'হলে আমাদের বলতে হয় যে সাহিত্যকর্মের সার্থক অনবাদ भारअतमारकव नन्पन**ाद नी**ि रिमार अशारा कममा, मि**ड्री**त (मथा रा खंगर, रा চিত্রকল্পের মাধ্যমে তিনি তাঁর মানসমূর্তিটিকে রসঘন করে তুলেছেন তার নাণাল পাওয়া পাঠকের বা অনুবাদকের পক্ষে অসাধা বললেও অত্যুক্তি হয় না। যে অনুভূতি, যে ভাবতন্ময়তা শিল্পীকে আবিষ্ট করেছিল তার পুনসৃজন কখনই সম্ভব নয়। উদাহরণ দিই পাস্তেবনাকের কবিতা থেকে ঃ

"উইলো গাছ, আইভিলতার ঘেরা, ঝড়ের দিনে লুকিয়েছে তার তলায়, এক চাদরেই দু-জনে বই ঢাকা, আমার বাহুবদ্ধে বাঁধা তুমি। ভুল হ'লো যে। ঝোপের গাছগুলো আইভিতে নয়, কড়া নেশায় ঘেরা। তাহ'লে,বেশ,চাদরটাকে টেনে নাও মাটিতে পেতে"। (নিশা)

কবি পাস্তেরনাক কথাব আঁচড় টেনে যে সম্পূর্ণ রেখাচিত্রটিকে ফুটিয়ে তুললেন তা বসোদ্তীর্ণ হয়েছে কবিমনেব অনুভৃতিনিবিড় স্থায়ীভাবকে আশ্রয় ক'রে। ব্যাভিচারী ভাব এবং বিভাবের সংযোজনে সংবেদনশীল মনে যে অনুভাবের সৃষ্টি হয় তার ফলেই অনন্যসাধারণ সংবেদনাটুকু জন্ম নেয়। সেই মৌল সংবেদনের পুনর্নবীকরণ কখনও সম্ভব হয় না অপর একটি মনে। সহদয-হাদয়-সংবাদী বসিক সুজন নতুন কবে আপন মনের পটভূমিকায় এই চিত্রকল্পটির হয়তো সৃষ্টি কবতে পাবেন। কিন্তু উভয়ের মধ্যে ব্যাবধানটুকু থেকেই যাবে। কেননা দুজনের শিল্প প্রকরণ কখনই এক হতে পাবে না।

শিল্পকর্মের এই অনন্য সাধারণ চরিত্রকে পাস্তেরনাক যুক্ত করেছেন শিল্পীর অলৌকিক শক্তির সঙ্গে। মহাদার্শনিক প্লাতো শিল্পীর এই অলৌকিক শক্তির কথা বলেছেন, প্রত্যক্ষ করেছেন কবিব মধ্যে এই স্বর্গীয় উন্মাদনা। তাই উভয়ের কাছেই শিল্পকর্ম অনন্যসাধারণতার দাবী রাখে। পাস্তেরনাক যে তত্ত্বে বিশ্বাস করেছেন সেই তত্ত্বটিকে তিনি প্রতিষ্ঠা করে গেছেন তাঁব সৃষ্ট সাহিত্য কর্মে। এদিক থেকে বিচাব করলে তাঁকে আমরা অদ্বৈতবাদী নন্দনতাত্ত্বিক আখ্যায় ভৃষিত কবতে পারি। তাঁর 'আগস্ট' শীর্ষক কবিতার শেষেব ক্যেকটি ছত্ত্রে তিনি বললেন ঃ

বিদায় আমার উন্মৃক্ত পাখাব বিস্তারকে, উডে চলাব স্বাধীন প্রতিজ্ঞাকে বিদায়! বিদায, সৃষ্টিশীলতা, অলৌকিক শক্তি, বাণীর মধ্যে উন্মোচিত বিশ্বরূপ।"

শিল্পীর সৃষ্টিশীলতার মধ্যেই যে বিশ্বরূপটুকু আপন সীমাহীন বৈচিত্র্যে নিত্য উদ্ধাসিত, এ সত্য পাস্তেরনাক বিশ্বাস করেছেন ; আব এটিকে সম্ভটন করায় শিল্পীর চিন্তাশ্রয়ী অলৌকিক শক্তি। এই লোকোন্তর সৃষ্টি উন্মাদনা অতি সাধারণকেও অসামান্যের মর্যাদা দেয়। রবীন্দ্রনাথের সেই অস্তঃপুরের অতি সাধারণ মেয়ে, তাকে রসিক পাঠক চেনে না। যাকে অসামান্য করে তুলতে শরংবাবুর প্রতিভার জাদুর দরকার হয়। সেই মেয়েই ত কবির কাব্যে দ্বিধিজয়ী দ্যুতিতে আভাসিত হয়। অপূর্ববস্তুনির্মাণক্ষমাপ্রস্ত্রাইল প্রতিভা। ভারতীয় রসশাস্ত্রে তার ধারাবাহিকতা রক্ষিত ই'য়েছে। আধুনিক কালে পাস্তেরনাকের নন্দনতাদ্বিক ধারণায় তার প্রভাব অসংশয়িত। এ কথা অনশ্বীকার্য যে তাঁর "ডাক্তার জিভাগোর" উপাদান এবং

জিভাগোর কবিতাগুছে খ্রিষ্ঠীয় প্রেরণায় প্রোজ্জল। ইহুদী বংশোদ্ভব এই মহাশিদ্ধী বললেন 
"শৃষ্ট এসেছিলেন আমার কাছে, তাঁকে না পেলে এই যুগের যদ্ধ্রণা আমি সহ্য করতে পারতাম না।" জীবনচর্যায় যেমন খ্রিস্টের প্রেরণা তাঁকে অনুপ্রাণনা জুগিযেছে, তেমনি শিল্পএষণায়ও সেই মহৎ প্রতীতি তাঁকে অনুপ্রাণিত করেছে নতুন নতুন সার্থক সৃষ্টিতে। জীবনচর্যায় যে মন্ত্র শক্তি দেয় সেই মন্ত্রই শিল্পকেও উজ্জীবিত করে। পাস্তেরনাকের জীবনে ও মননে খ্রিস্টেতত্ব যে সঞ্জীবনী শক্তির প্রবাহকে উৎসারিত ক'রে দিয়েছিল তা-ই অলৌকিক তত্ত্বরূপে 
নন্দনতত্ত্ব পর্যালোচনার পটভূমিতে প্রতিভাসিত হ'ল। শিল্পের 'অলৌকিক উৎস' তত্ত্ব তিনি এতই গভীরভাবে বিশ্বাস করেছিলেন যে তিনি তাঁর কাব্যকে কোন গোষ্ঠীভূক্ত করে 'কিউবিস্ট' বা 'ফিউচারিস্ট' কবি-গোষ্ঠীর একজনা হ'তে চাননি। ইংরেজী ভাষায় অনুদিত 'safe conduct' শীর্ষক আত্মজীবনীতে জীবন রসায়নের স্বাদটুকু হারিয়ে ফেলে একে একে 
তাঁরা যখন আত্মঘাতী হ'লেন তখন দেখি পাস্তেরনাক তাঁব বলিষ্ঠ বিশ্বাসটুকুকে সম্বল ক'রে 
একক সংগ্রামে কালক্ষয়ী হ'তে চলেছেন। যে বিশ্বসের বলিষ্ঠতা তাঁকে এক দুর্দম জীবনবাদে বলিষ্ঠ করে তুলেছিল তা তাঁকে দিয়েছিল এক অনমনীয় আশাবাদ তাঁর শিল্প-দর্শনে। তিনি লিখলেন ঃ

আমাকে বাঁচাবার জন্য আমার পিতা
পারতেন না কি অক্ষোহিণী বাহিনী পাঠাতে?
তা হলে কার সাধ্য আমার কেশম্পর্শ করে!
ছত্রখান হতো শক্ররা, কোন চিহ্ন থাকত না।
কিন্তু জীবনগ্রন্থ সেই পাতাটিতে পৌঁছালো
যেখানে আছে পুণোর পূর্ণতা।
সেই লিপিকে হ'তেই হ'বে সার্থক
তবে তাই হোক। আমেন। পেথ যেখানে)

এমনিধাবা অলৌকিক প্রতিভানের (Intuition) মধ্য দিয়ে সমগ্র শিল্পকর্মটি শিল্পীর মানসলোকে আবির্ভৃত হয়। সে আবির্ভাবের কোন প্রয়োজন নেই। সকল প্রয়োজন-উত্তর সেই আবির্ভাব। পাস্তেরনাকের শিল্পদর্শন এই প্রয়োজনকে উত্তীর্ণ হয়েছে অনায়্যাস। তার ভাবনায় জারিত খ্রিস্টতত্ত্বেও তিনি প্রত্যক্ষ করেছেন এই প্রয়োজনকে উত্তীর্ণ হয়ে যাওয়ার ঘটনাটুকু। জৈব প্রয়োজনে যে প্রাণের সৃষ্টি হয় সে প্রাণ অপ্রয়োজনের প্রয়োজন নয়। খ্রিস্টের আবির্ভাব পাস্তেরনাকের চোখে একদিকে যেমন মুযার বিধানকে অস্বীকার করেছে তেমনি তা তার প্রকৃতির বিধানেরও বিরুদ্ধে। খ্রিস্টের জন্ম সম্ভব হয়েছিল অলৌকিক উপায় এবং প্রেরণার দ্বার। পাস্তেরনাক জীবনের মূলে যেমন বাধ্যতাকে অস্বীকার করলেন ঠিক তেমনি করে শিল্পোংসরনাক জীবনের মূলে যেমন বাধ্যতাকে অস্বীকার করলেন। তার প্রেরণাতত্ত্ব আমাদের দিয়েছে সাধারণের বদলে অসাধারণকে, প্রাত্যহিকের বদলে উৎসবকে। তবে এ কথা অনস্বীকার্য যে তার শিল্প Reality অনুসারী; তিনি তার ইউবি চরিত্রের মাধ্যমে বললেন ঃ "আর একটা ব্যাপার নিয়ে সম্প্রতি আমি ভাবছি খুব সে হ'ল জীবজগতে অনুকৃতি, যাকেবলে 'Mimesis'! পারিপার্শ্বিকের বর্ণের সঙ্গে জীবজন্ত্ব কী করে তাদের বহিবাবয়বকে মিলিয়ে নেয়, এই অনুকরণের তত্ত্ব আমাকে মুদ্ধ করে। অন্তর ও বহির্জগতের সম্বন্ধের উপর আশ্বর্চর আলো ফেলে এই অনুকরণ— আমার তাই ধারণা।" পাস্তেরনাকের Mimesis, আলো ফেলে এই অনুকরণ— আমার তাই ধারণা।" পাস্তেরনাকের Mimesis,

Aristotle এর Mimesis নয়। তাঁর মহন্তর শিল্প প্রেরণায় এই Mimesis ভবান্তর। শিল্পকে যদি প্রেরণালব্ধ সম্পদ বলে মনে করি তাহলে Mimesis তত্ত্ব সেই পরিপ্রেক্ষিতে অবান্তর হয়ে পড়ে। পান্তেরনাকের মানসপুত্র ইউরি সম্বন্ধে তিনি বলেছেন ঃ 'এরকম মুহূর্তে ইউরির মনে হয় যে তার সৃষ্টির প্রধান অঙ্গটা সম্পন্ন হচ্ছে তার দ্বারা নয়, তার উর্ঘতন অন্য কোন শক্তি কর্তৃক নির্দিষ্ট, সেই শক্তি তার নিয়ন্তা, সেই মুহূর্তে জগতের চিন্তা ও কবিতা বলতে যা বোঝায়, আর ভবিষ্যতে যা কিছু বোঝাবে সবই সেই শক্তি ছাড়া আর কিছু নয়।" ইউরি যখন কবিতা লেখে তখন সেই সৃষ্টি প্রক্রিয়াটিকে যেভাবে পান্তেরনাক বর্ণনা করেছেন তা উদ্বৃত করে দিলে শিল্পী সম্বন্ধে আমাদের বক্তবাটি পরিস্ফুট হয়ে উঠবে ঃ

"পৃটি তিনটি স্তবক রচনা করলে যে,
তার করেকটি চিত্রকল্প তাকেই বিশ্বিত করে দিল।
এবার আবেশের মত হয়ে উঠলো তার কাজ,
সে অনুভব করলো তার আবির্ভাব,
লোকে যাকে বলে প্রেরণা।
যে সব ক্ষমতার অনুবন্ধের ধারা শিল্পী-নিয়ন্ত্রিত
এ রকম মৃহুর্তে তার সংস্থান উপেট যায়—
মাথার উপর দাঁড়িয়ে যায় যেন,
তখন তার কর্তৃত্ব থাকে না শিল্পীর,
তার প্রকাশোন্ধুখ মানসিক অবস্থানও না;
সব দখল করে নেয় ভাষা,
যা তাঁব আঘাপ্রকাশেব উপায়।"

প্রসঙ্গান্তরে পাস্তেরনাক ইউরির 'সম্ভ জর্জ ও ড্রাগনের' কিংবদন্তীটি লেখার ইতিবৃত্ত লিখেছেন। ইউরি পরীক্ষানিরীক্ষা করছে ছদ নিয়ে, যতিপাত নিয়ে। তিনমাত্রা স্বন্ধ পরিসরে আঁটোসাঁটো হয়ে কথাগুলো বসালো ইউরি ; তার উৎসাহ ও উন্তেজনার অন্ত নেই। পংক্তি ভরাতে সঠিক শব্দ চলে এলো পরপর, সেই ছন্দের প্ররোচনায়। যা উক্ত হল না তাও সংকেত বলা হয়ে গেল। যেমন শপ্যার কোন বালাদগীতিকায় ঘোডার পায়ের শব্দ শোনা যায়— তেমনি ইউরিও যেন অশ্বক্ষরধ্বনি শুনতে পেলেন। পাস্তেরনাক ইউরির কাব্যসৃষ্টি চিত্রকল্পটিতে যে রঙের তুলি বুলিয়েছেন সে রঙ আহাত হয়েছে তাঁর নন্দনতাত্ত্বিক ধারণা থেকে : তাঁর কাছে রূপ পরিগ্রহের আনন্ট্রকুই হ'ল সৌন্দর্য এবং শিল্প এই সুন্দরের সেবা ক'রে। শিল্পী প্রেরণায় যে রূপ সৃষ্টি হয় সেই রূপ সৃষ্টিই হ'ল অনস্ত আনন্দের আধার। শিল্পের জগতের যেমন রূপ মুখ্য তেমনি এই রূপই হ'ল প্রাণিজীবনের মূলসূত্র। পাস্তেরনাক বললেন যে, এই রূপটুকু ছাড়া কোন প্রাণীর ভিন্ন অস্তিত্ব থাকতে পারে না। অতএব প্রাণলোকে ও শিল্পলোকে এই অস্তিত্বের আনন্দটকুই প্রম কাব্য। শিল্পর্সে এই আনন্দ উদ্রাসিত : জীবনচ্যাও তার প্রসাদ। অদ্বৈতবাদী নন্দনতান্ত্রিক পাস্তেরনাক শিল্পানন্দকে 'ব্রহ্মাস্বাদ স্বয়েদর' বলেননি সত্য কিন্তু তাঁর নন্দনতাত্ত্বিক ধারণায় এমন ইঙ্গিতের অপ্রতুলতা নেই যা থেকে আমরা সিদ্ধান্ত করতে পারি যে তিনি শিদ্ধানন্দকে অপার্থিব মহিমায় মহিমাৰিত বলে ভেবেছেন।

#### तुँभा तुँनात निद्यपर्गन

শিল্পদর্শনের ইতিহাসে যে কয়েকজন মনীধীর স্বাতন্ত্র্য স্বীকৃত হয়েছে চিন্তায এবং সুউচ্চ বাঞ্চনায়, তাঁদের মধ্যে রুমা রুলাকে নিশ্চয়ই আমরা অগ্রণী বলে ভাবতে পারি: তাঁধ শিল্পধারণা একদিকে যেমন শিল্পীর স্বাধীনতার ধারণাকে আশ্রয় করেছে অনাদিকে তেমনি তা' তার সত্যের ধারণা থেকেও বিচ্যুত নয়। শিল্পসৃষ্টিতে শিল্পী সর্ব বন্ধন বিমুক্ত হবে: এই বন্ধন বিমক্তির মধ্যে কিন্তু সত্যের নিদেশনা ওতপ্রোতভাবে অনুসাত। এটা ভাববার কথা যে শিল্পে শিল্পীর সার্বভৌম স্বাধীনতার মধ্যে কিভাবে আমবা সত্যের নিদেশনাগুলিকে স্থান দিতে পারি। সতানিষ্ঠ হয়েও শিল্প কী আপন সার্বভৌম স্বাধীনতাটককে অক্ষণ্ণ রাখতে পারে: এই প্রশ্নটা হ'ল নন্দনতত্ত্বের অন্যতম দরুহ প্রশ্ন। প্রসঙ্গত বলা যেতে পারে যে. শিকীর স্বাধীনতা হ'ল হৃদয়ের স্বাধীনতা, অনুভূতির স্বাধীনতা, অনুভবের স্বাধীনতা; তার সঙ্গেই সন্মিলিত কবতে হবে চিন্তার স্বাধীনতাকে; তা হ'ল বৃদ্ধিগত। সত্যের ধাবণা এই বন্ধিগত স্বাধীনতাব উপজীবা, বন্ধিগত স্বাধীনতাকে ক্ষপ্প ক'বে সত্যের ধারণা। উদাহরণ দিই— আমি বলতে পারি না যে, টেবিলের পাঁচটা পা আছে। আমাব কল্পনা এখানে আমার বিদ্ধিগত ধারণাকে অতিক্রম করতে পারে না : করলে সত্যের অপলাপ কবা হবে। এই যে বস্তুগত সত্যের ধারণা একে আমরা প্রাকৃত সত্য বলে জানি। এই সত্য কাব্যসত্য নয। প্রথম জীবনে বঁলা ভেবেছিলেন যে এই প্রাকৃত সভ্যকে শিল্পে প্রতিষ্ঠা করতে হবে এবং এই সতোর প্রতিষ্ঠা ছাড়া শিল্পীর অনা বিশেষ কোন মর্যাদা নেই। তিনি বলেছিলেন, 'If art has to dabble with falsity, I say good bye to all arts' অর্থাৎ শিল্পী যদি মিথাার বেসাতি করে তবে সেই শিল্প তাঁর কাছে সর্বথা পরিতাজ্য।

এই বৃদ্ধিগত সত্যের ধারণা এবং হৃদযগত সত্যের ধারণা— এ দুয়ের সম্বর্থই বঁলা ঘটাতে চেয়েছেন শিল্পবৃত্তে। শিল্প বলতে, বৃদ্ধিগত সত্য বলতে আমরা বস্তুবাদ বা প্রাকৃত সত্যক বৃদ্ধি একথা আগেই বলেছি; আব ক্রদযগত ব্যাপাব। এ দুয়েব সন্মিলন ঘটিয়েছেন বঁলা শিল্পের বিস্ত্রীর্ণ ক্ষেত্রে। এই সমযেব বঁলা উত্তরকালের পরিণত বঁলা। প্রথম জীবনের তলস্তরের প্রভাবপৃষ্ট যে বঁলাকে আমবা দেখি, এ বঁলা সে বঁলা নয়। প্রথম জীবনের কাছে, তরুণ চিম্তাবিদ বঁলার কাছে বস্তুগত সত্যটাই, প্রাকৃত সত্যটাই বড় হয়ে উঠেছিল। তিনি তখন সামাজিক কল্যাণকে তার নন্দনতত্বে সবচেয়ে বড় স্থান দিয়েছিলেন। তখন তার মত ছিল, যে শিল্প সমাজের কল্যাণ সাধন করে না, তা 'শিল্প পদবাচ্য নয়। মানুষের কল্যাণ সাধনই হবে শিল্পের লক্ষ্য। সেই কল্যাণ হ'ল বস্তুগত কল্যাণ। সেই কল্যাণ প্রাকৃত সত্যকে তার পরিপূর্ণ মর্যাদায় বীকার করে। তার কথা উদ্ধৃত করে দিই— 'I dream of nothing more than to do a little good to men and draw them away from the nothingness that kills them '' জীবনের এই শূনাতা ভরিয়ে তুলতে পারে একমার আমাদেব সত্যের প্রতি নিষ্ঠা। সত্য-নিষ্ঠাই হ'ল প্রথম পর্যায়ের বঁমা বঁলার নন্দনতত্বের ভিত্তিভূমি। অবশ্য পরিণত বঁলাব চোখে এই সত্যের ধাবণার রূপ বদল ঘটেছিল। এবার সেকথা বলি।

শিরের ক্ষেত্রে Apollonian ও Dionysian এই দ্বিবিধ মুখ্য ধারণাকে তিনি স্বীকার করেছেন। শিল্পে বৃদ্ধিগত যে প্রক্রিয়া রয়েছে তাকে বঁলা Apollonian বলেছেন এবং শিল্পের হৃদযগত উপাদানকে Dionysian আখ্যা দিয়েছেন। নীটশের 'Origin of trgedy' গ্রন্থ থেকে রুলা এই দটি শব্দ চয়ন করেছিলেন: তাঁর উপর নীটশের প্রভাবও কম নয়। রুলা নীটশের উপরি-উক্ত গ্রন্থ থেকে উদ্ধৃতি দিয়েছেন, আমরা তার পুনরুক্তি করছি--" In this book Nietzsche has delineated two types, Apollonian and Dionysian. The former are the disciples of Apollo and stand for pure intellectualism. The latter are the disciples of Dionysians and stand for unbridled emotionalism. The outlook of each on life is sound upto a point. The correct view of life should aim at harmonization of these two attitudes? Apollonian & Dionysian উপাদানের সমন্বয়ই হ'ল শিল্পসন্তা, একথা বঁলা বললেন অর্থাৎ প্রাকৃত সত্যের সঙ্গে কল্পনার সমন্বয়েই যে নিতা রূপসন্থি ঘটে সেই রূপই হ'ল শিল্প সতা। ববীন্দ্রনাথ এই সত্যকে রূপের truth আখ্যা দিয়েছেন। এই রূপের 'truth' বলতে প্রাকৃত সত্যের সঙ্গে কল্পনার যে সমন্বযট্টক বুঝি তা' কিন্তু রঁলার মতে সজ্ঞান মনের ক্রিয়া নয়, চেতন মননের স্বাক্ষর তার উপর পড়ে না। রঁলা বললেন, "Such harmonization is always unconscious."— শিক্সাম্রিত কল্যাণ হ'ল তাঁর স্বাধীনতার প্রতীক। অর্থাৎ তার সত্যনিষ্ঠা হ'ল প্রাকত সত্যের অনুশাসন মেনে চলা অর্থাৎ বস্তুগত সত্যের নির্দেশ মেনে চলা। অবশ্য আমবা যখন এ দয়ের সমন্বয়কে শিল্প বলি তখন শিল্প কতখানি Dionysian উপাদান এবং কতখানি Apollonian উপাদানের প্রভাবে প্রভাবিত তা' নির্ণয় কবা প্রায় অসম্ভব বললেই চলে। এ দুয়ের সমন্বয়ে যে কপ সৃষ্টি হয় তার মধ্যে প্রাকৃত সূত্যের আভাস পাওয়া গেলেও তার সনির্দিষ্ট কপটক শিল্প সতোর মধ্যে হারিয়ে যায়। এই প্রসঙ্গে আবার আমাদের মনে রাখা দরকার যে প্রাকৃত সত্যের সুনির্দিষ্ট রূপটুকু শিল্পসন্তার মধ্যে তেমন ক'রে প্রতিষ্ঠা ना (भारते य अरुवारत (वाका याय ना अपन कथां वना हरून ना। कवि वनासन वर्षे. 'সেই সত্য যা রচিবে তমি'-- কিন্তু এই সত্য কল্পনাসর্বস্থ নয়। তার মধ্যে কোথাও একটা প্রাকৃত সত্যোর নির্দেশনা থাকে। তাই রঁলা বৃদ্ধিবৃত্তি এবং হৃদয়বৃত্তির সমন্বয়কে শিল্প আখ্যা দিলেন। সেখানে একদিকে যেমন কল্পনার প্রাধান্য নেই অন্যদিকে তা আবার একেবারে বৃদ্ধিগত ব্যায়ামকৌশলেও পরিণত হয়নি ৷ তাঁর কথায় বলি, 'It' artists thus indulge in intellectual acrobatics in the name of art, I am sure art will die a natural death.' শুধুমাত্র বিদ্যাবৃদ্ধির উল্লম্মনে যে শিক্সাষ্টি হয় না সে কথা বঁলা বেশ জোরের সঙ্গেই বললেন। যদি শিল্প শুধুমাত্র বৃদ্ধিগত ব্যাপারে পর্যবসিত হয় তা'হলে তা সর্বত্রগামী হবে না। বঁলার কথায়, 'It will live for the coterne of the vain group.

অতএব শিল্পকে তার এই সীমিত-অতি-পরিশীলিত সমঝদার গোষ্ঠীর হাত থেকে বাঁচাবার জন্য রালা যথার্থ শিল্পরসিকদের আহ্বান কবেছেন; 'সহৃদয় হৃদয়সংবাদী' মানুষেরা এই বৃদ্ধি ও হৃদয়বৃত্তিকে সমন্বিত ক'রে শিল্পের রস্টুকু গ্রহণ করতে পারেন। তার জন্য রালার নির্দেশনা রয়েছে। তিনি মাইকেল এঞ্জেলো কৃত 'Last Judgement' নামক বিখ্যাত ছবিটির যে নন্দনতাত্ত্বিক মূল্যায়ন করেছেন তা এই প্রসঙ্গে স্মরণীয়। শিল্পীর বৃদ্ধি এবং স্পন্দনজ্ঞাত, হৃদয়বৃত্তির সমন্বয়ে যে শিল্পের সৃষ্টি হয় তার যথাযথ বিশ্লেষণ ও মূল্যায়ন যে অতি সুকঠিন কাজ তা রালা সবিনয়ে স্বীকার করেছেন ঃ "It is dangerous to attempt

to describe the 'Last Judgement', it is indeed impossible. Analysis and commentaries have been multiplied, but they kill the spirit by taking it in detail. We must face the vision squarely and lose ourselves in the abyss of the spirit.'' অর্থাৎ প্রাকৃত সত্যের পুঝানুপুঝ বিশ্লেষণ এবং চিত্র সত্যে তার আরোপ, এ সব শিল্পের পক্ষে 'এহ বাহা'। বস্তুসত্য চিত্রসন্তার যে রূপসৃষ্টি করেছে তার সীমাহীন আত্মার মধ্যে অবগাহন করাই হ'ল শিল্পের যথার্থ রসাস্বাদন। অর্থাৎ বঁলা একথা বলতে চাইলেন যে বস্তুসতা ও প্রাকৃত সতা এবং শিল্পীর কল্পনা, এরা মিলে যে শিল্পসন্তা সষ্টি করে তা প্রাকৃত সত্য থেকেও একদিকে যেমন ভিন্ন, অন্যদিকে তেমনি আবার একাস্তভাবে শিল্পীর কল্পিত সত্যও নয়। ভাষান্তরে বলা যায়, রঁলার মতে শিল্পের সন্তা হ'ল প্রাকৃত সত্য থেকে উত্তীর্ণ শিল্পীর কল্পনায় অনির্ভর আরেক ধরনের সন্তা; এই ধরনের সন্তা শুধুমাত্র শিল্পীর কল্পনাপ্রসূত নয়। এই সস্তা আবার জীবনের প্রাকৃত সন্তাতেও নেই। শিল্পসন্তার মধ্যে কল্পনার লীনা রয়েছে, একথা বঁলা স্বীকার করেছেন : সহাদয় সামাজিকের কুচির বিভিন্নতাকে স্বীকার করে রঁলা প্রকৃতপক্ষে শিল্পে কল্পনার কার্যকারিতাকেও পরোক্ষভাবে স্বীকার করেছেন। এই রঁলা হ'ল পরবর্তীযুগের বঁলা। তলস্তয়ের প্রভাবপুষ্ট যে বঁলা পিপলস থিয়েটারের কল্পনা করেছিলেন, এ বঁলা সে বঁলা নয়। প্রথম যুগের বঁলা শিল্পের সত্যকে, শিল্পের সন্তাকে 'বহুজন সখায় বহুজন হিতায়' উৎসৰ্গ করতে চেয়েছিলেন। জনগণের কল্যাণকামী বঁলা জনগণের ্রেদীমূলে শি**রে**র উৎকর্ষকে উৎসর্গীকৃত করতেও দ্বিধানিত হন নি ৷ তাঁর শিল্প তখন শুধু জীবনের দিশারী। সেক্ষপীয়র ও হবাগনারকে তাঁর মানসলোক থেকে নির্বাসন দিতেও তিনি বিন্দুমাত্র ইতস্তুত করেননি এই যুগে। এই তরুণ বঁলার চোখে সামাজিক কল্যাণ অর্থাৎ জীবনের প্রাকৃত সতাটা বড হয়ে দেখা দিয়েছিল। তিনি বললেন, "Peoples' Theatre should represent the fundamental problems of life in simple and intelligent manner " অর্থাৎ জীবনের সমস্যাসংকুল প্রাকৃত সত্যটা রঁলার চোখে বড় হয়ে উঠল। এই রঁলা অপরিণত রঁলা। তিনি তাঁর 'পিপলস থিয়েটার' শীর্ষক গ্রন্থে লিখলেন, "What profit can the people derive from the abnormal, sentimental complication of Wagner the excessive eroticism, the physics of Valhalla, Tristians death scented love, the mystico carnal torment of the knight of the holy grail" শিল্পীর উদান্ত কল্পনায় যে সব মহতী শিল্প সৃষ্টি হয়েছিল, পৃথিবীর শিল্প এবং সাহিত্য জুড়ে, তাদের যে মুল্যায়ন তরুণ বঁলার হাতে ঘটল সেই মুল্যায়ন প্রবৃদ্ধ বঁলা, প্রাপ্ত বঁলা উত্তরকালে বরদাস্ত করেন নি। শিল্পীকে শিল্পরসিককে তরুণ রঁলা যেভাবে সাধারণ মানুষের কল্যাণকর্মে আত্মনিয়োগ করতে বললেন এবং যে অর্থে তিনি শিল্পকে সমাজকল্যাণের দাসত্ব করার নির্দেশ দিলেন সেই অর্থটুকু কিন্তু বঁলার নন্দনতত্ত্বে দীর্ঘকাল প্রতিষ্ঠা পায়নি। উত্তরকালের तैना, পরিণত মানসিকতার উত্তরাধিকারী বঁলা শিল্পীদের ডাক দিয়ে বলেছিলেন যে তাদের 'Napoleons of public taste' হ'তে হবে। অর্থাৎ জনতার রুচি সৃষ্টি করার ভার তামের গ্রহণ করতে হবে। জনতার কল্যাণের উদ্দেশ্যে শিল্পকে জনতার রুচির অনুগামী হ'তে যে নির্দেশ তরুণ বঁলা দিয়েছিলেন, একথা কিন্তু তার বিপ্রীতধর্মী। তিনি বললেন, 'The people should follow and try to understand the artist. It was the artist's business to lead the public but not the public the artist " অর্থাৎ শিক্সী সাধারণ মানুষের প্রাকৃত প্রয়োজনকে একদিকে যেমন স্বীকার করছে না, অন্যদিকে আবার তা জীবনের প্রাকৃত সত্যকেও অস্বীকার করছে। বঁলা তাই বললেন যে, রেনেসাঁ যুগের চিত্রকরদের মত শিল্পীকে শুধুমাত্র প্রকাশধর্মী হতে হবে। ছবি আঁকা, গান বাঁধা— এসব প্রকাশকর্ম, শিল্পীর আবেগকে প্রকাশ করাই হ'ল যথার্থ শিল্পসাধনা। প্রাকৃত সতোর অনুকৃতি সাধন অথবা সামাজিক বহর কল্যাণ চেষ্টা, এই দুয়ের কোনটাই শিল্পের কাজ নয়, শিল্পীর লক্ষ্য বা উদ্দেশাও নয়। প্রথম জীবনে যে বঁলা তাঁর শিল্পধারণার ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে একথা বললেন যে শিল্পী যেন তাঁর সমকালীন মানুষদের প্রয়োজনের কথা স্মরণ রাখে, সেই ধারণার কথা পরিণত বঁলাব মুখে আর শুনিনি।

শিরে কর্মনার স্থানকে আপন সীমার মধ্যে প্রতিষ্ঠা করলেও রঁলা এক অর্থে বের্গর্স কথিত Elan vital অর্থাৎ 'প্রাণবন্যার' ধাবণাকে প্রতিষ্ঠা করেছিলেন তাঁর শিল্পধারণার ভিত্তিভূমিতে। জীবনে নৈতিক, আত্মিক এবং নন্দনতাত্ত্বিক প্রকাশে তিনি এই অস্থির সর্বগ্রাসী প্রাণবন্যাকে প্রতাক্ষ করেছিলেন। আমরা যা কিছু করি, যা কিছু ভাবি, যা কিছুর অনুধ্যান কবি তাব মধ্যেই এই প্রাণবন্যার সঞ্জীবনী শক্তি কাজ করবে এই প্রত্যাশা রঁলার ছিল। এই প্রত্যশাই তাঁর চোখে শিল্পকে চলমানতা এবং গতি সমৰিত ক'রে তুলেছিল ; শিল্পে এই চলমানতার ধারণা শিল্প ঐতিহ্যের পরিপন্থী। সষ্টির নতন নতুন ক্ষেত্রে এক অঙ্গন থেকে আরেক আঙ্গিনায় শিল্পীকে নিরন্তর বিচরণ করতেই হবে, তবেই না নিত্য নতুন সষ্টির ফুল क्टांट्य मिर्टबर नन्मनकानता। या मिब्रीर भारत এই চলমানতা নেই रौनार চোখে সেই मिब्री কুল্ল, অশন্ত। এই অশন্ত শিল্পীর শিল্পকর্মে শিল্পের আনন্দট্টকর অসম্ভাব ঘটে। যেখানে প্রাণশক্তির অভাব সেই লোক থেকে আনন্দ নিত্য নিবাসিত। তাই তো রঁলা Goethe-এর কথা উদ্ধৃত করে বললেন, 'If the poet is ill ; let him first of all cure himself; when he is cured let him write.' শিন্ধে এই ধারণা হয়ত অনেকের কাছে সম্যক রূপে গ্রহণযোগ্য বিবেচিত নাও হতে পাবে। মানুষেব অসুস্থু মানসিকতা বা morbidity-কে আশ্রয় করেও সার্থক শিল্প সৃষ্টি হ'তে পারে। ফ্রবেয়ারের 'মাদাম বোভারি' এমনি একটি শিল্পকর্ম যার মধ্যে অসুস্থ মানসিকতার সার্থক রূপায়ণ ঘটেছে। অপ্লরোগে জীর্ণ সুইফট, ক্ষয় রোগাক্রান্ত কীটস, অসুস্থ মানসিকতার প্রতিমূর্তি ষ্টিগুবার্গ— এরা সবাই বঁলাকথিত শিল্পে সঞ্জীবতাতত্ত্বের প্রমূর্ত প্রতিবাদ বিগ্রহ। ভিন্নতর দৃষ্টিকোণ থেকে বঁলার শিল্পে প্রাণবন্যাতত্ত্বের সমালোচনা করা সম্ভবপর হলেও একথা অস্বীকার ক'রে লাভ নেই যে শিল্পে এই প্রাণবন্যাতত্ত্ব (Elan vital)-কে গ্রহণ করলে আমর। সহজেই শিল্পের বিচিত্রধর্মী বহুমুখী প্রকাশকে ব্যাখ্যা করতে পারি। বঁলা এই ধরনের ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে সঙ্গীতের উদ্রেখ করেছেন। দেশে দেশে সঙ্গীতের বিচিত্র প্রকাশভঙ্গী রঁলাকে মোহিত করেছে। স্বগত আনন্দের এই वर विभिन्न अकारमत वााशा अमरक तैला वलरान है "In every country music passes through several stages. The difference observed at any particular time may possibly be due to a differences to a particular stage of difference. Music has its childhood, growth and decay. The first song of emotion finds expression through a form which is scarcely adequate. Then comes a perfect harmony between emotion and external form and finally a certain formalisation, a stereotyping and decay. If life continues, a new overflow and a new cycle begins again." বঁলা সঙ্গীতের মত নিরবয়বী অমূর্ত শিল্প রূপের মধ্যেও সেই প্রাণ্বন্যার লীলা প্রত্যক্ষ করেছিলেন। এই প্রাণবন্যা, স্বাস্থ্য-সম্পদের প্রাচূর্য শিল্পকে উচ্জীবিত করতে থাকে। শিল্প হ'ল নিরাময়তার প্রতীক। শিল্প প্রাণশক্তিকে উচ্জীবিত

করে। শিল্প মানুষের সম্যক জীবনদর্শনের প্রতিচ্ছায়া; একটি জীবনের সম্পূর্ণতা তাই শিল্পে বিধৃত হয়। এই সামগ্রিকতার মধ্যে জীবনের দুর্বারতা, তার রুক্ষ উত্থানপতন, তার জানন্দ-বেদনার প্রাকৃত সমারোহ এ সবই রয়েছে। রলার কথায়— "The Wholeness of life includes its rough visibility; and art reflecting this wholeness necessarily reflects the seamy side of life as well'. অর্থাৎ জীবনের রুক্ষ বন্ধুরতা, জীবনের পেলব কোমলতার সঙ্গে মিশে একাকার হয়ে শিল্পে স্থান পায়, শিল্প গতিময় হয়ে ওঠে। এই শিল্পের গতিময়তা রলার চোখে শিল্পীর প্রাণপ্রাচুর্যক্রপে প্রতিভাত হয় এবং রলা কথিত শিল্পের এই প্রাণপ্রাচুর্য ও বেগসকথিত Elan vital এরা সমধ্যী।

শিল্প বৈচিত্রের সঙ্গে রসিকের আনন্দ উপলব্ধির যে একটা আত্যন্তিক সম্পর্ক রয়েছে তাকে ব্যাখ্যা করেছিলেন মহাকবি কালিদাস তার "ভিন্ন রুচির্হি লোকাঃ' তত্ত্বে। এই তত্ত্ব দ্মামাদের আধুনিক মনস্তত্ত্বের তথ্য ও তত্ত্বসম্মত। আমরা যখন শি**রবস্তকে** দেখি, গান শুনি, কবিতা পড়ি, ছবি দেখি তখন তাকে নিজের মুকুরে গড়ে নিই। এই যে শিল্পসৃষ্টি এ একেবারে বাকিনির্ভব হয়ে ওঠে, এর ফলে একদিকে যেমন শিল্পের সঙ্গে সহাদয় সামাজিকের সম্বন্ধ নির্ণয় কবাটা কঠিন হয়ে পড়ে, তেমনি ধারা অন্যদিকে শিল্পের সার্বিকতাকে ব্যাখ্যা করাও দুরুত হয়ে পড়ে। মানুষ সামাজিক জীব। তাই আমার সৃষ্টির সঙ্গে রাম, শ্যাম, যদু, মধুর সৃষ্টির একটা যোগ থাকা প্রয়োজন বলে মনে হয়। তা যদি না থাকে তা হলে রাম. শ্যাম ্যদ্, মধুর শিল্পকার্যকে শিল্প হিসেবে বুঝে উঠতে পারব না। আর তা যদি না বুঝি তা হ'লে শিল্প সমাজ থেকে বিচ্ছিন্ন হয়ে পডবে। শিল্প বিচিত্রগামী হ'লেও সর্বত্রগামী হবে না। বঁলা বললেন যে, শিল্প জীবনের সামগ্রিকতাকে প্রতিফলিত করে। তাই শিল্পের মধ্যে আলোর দিকটা যেমন প্রতিফলিত হয়, তেমনিধারা অন্ধকারের ছায়াপাতও ঘটে শিল্পের মুকুরে। আনন্দে উদ্বেল, উত্তাল হৃদয় সমুদ্রেব ও তাব সঙ্গে সঙ্গে কঠিনতর, কঠোরতর দুঃখের অতলাম্ভ সমুদ্রতলের স্পর্শ এসে লাগে শিল্পের রূপে ও রঙে। তবে চলমান জীবনের ক্ষণিকতা যখন শিল্পের উপজীব্য হয়ে ওঠে তখন তা ক্ষণিক এবং নশ্বর হয়ে থাকে না। শিল্পের একটা কালজয়ী সার্বিক সন্তা আছে, একথা রঁলা বললেন আর সেই সন্তার জনাই হয়তো হোমার, কালিদাস, পিকাশো মৃত্যুকে জয় করেছেল। কালিদানের সমকালীন জীবনের ছবি সমাজ থেকে মুছে গেলেও শিল্পে তা অবিনশ্বর হয়ে রইল। সমকালীন জীবনের ছবি, জগতের ছবি কালের চিত্রপট থেকে মুছে গেলেও শিক্কের ছবি আজও গৌড়জনকে আনন্দ দান করছে। বঁলার কথা উদ্ধৃত করে দিই— "The highest art, the only art which is worthy of the name, is above the temporary loss, it is a comet sweeping through the infinite. It may be that its force is useful it may be that it is apparently useless and dangerous in the existing order of the work-aday world for it is false, it is movement and fire, it is the lighting darted from heaven; and that for very reason, it is sacred, for that very reason is beneficient. (John Christopher. Vol. IV, P. 365).

'জাঁ ক্রিস্তফে' রালা সেই সর্বোত্তম শিল্পের কথা বললেন যে, শিল্পে সাময়িক এবং সমকালীন রীতিপদ্ধতি আইনকানুন প্রযুক্ত হয় নি। রালার এই ধরনের বিশ্বাস ছিল বলেই রালা ভারতীয় সংগীতশাস্ত্রের ভাষ্যকার শ্রী দিলীপ কুমার রায়কে পাশ্চাত্য দেশে ভারতীয় সংগীতের প্রচার করতে অনুরোধ করেছিলেন। তিনি দিলীপ বাবুকে বলেছিলেন যে, ভাষার

বাধা ভারতীয় সংগীতের রসোপলব্ধির পথে পাশ্চাত্য দেশের শ্রোতাদের কাছে কোন প্রতিবন্ধক সৃষ্টি করবে না। স্থান-কালের বাধা শিল্পলোকে বাধা বলে গণ্য হয় না। শিল্পের এই সার্বিক উপাদানের কথা স্মরণ করে রুঁলা বারবার বলেছিলেন যে শিল্পের প্রগতিকে সম্ভব করতে হ'লে আমরা আমাদের শিল্প ঐতিহ্যের প্রতি সম্রাদ্ধ দৃষ্টিপাত করব : অর্থাৎ রঁলা প্রাচীন শিল্পকে নব্য শিল্পের দিশারীকপে গণ্য করেছেন : বঁলার এক ধরনের প্রাচীন শিল্পে গভীর আস্তা ছিল বলে তিনি রবীন্দ্রনাথকে বলেছিলেন যে. শিল্পসৃষ্টির ও রুসোপলব্ধিব উপযোগী মানসবলয় সষ্টিব জনা শিল্পীর পক্ষে শিল্পবৈবাগ্য একান্তরূপে প্রয়োজনীয়। ববীন্দ্রনাথ রঁলাকে বলেছিলেন যে, ইতালিব বিভিন্ন শহর ঘরে তিনি যে সব শিল্প-কর্ম দেখেছেন তার মধ্যে ফ্রোরেন্সের শিল্পীদের তৈবী শিল্পকর্মে তিনি এই শিল্প-বৈরাগাটক প্রত্যক্ষ করেছেন। রবীন্দ্রনাথের উব্ভির যাথার্থা স্বীকার ক'রে ফ্রোরেন্সের শিল্পীদের শিল্প-বৈরাগোর তত্ত্বটিকে ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে রঁলা বললেন, 'Lately florentines have been looking back to their ancestors. This is probably the secret of Florence being a great artistic centre ' অর্থাৎ বঁলা এ কথা আমাদেব বোঝাতে চাইলেন যে শিল্পসষ্টির ও শিল্পে রসসম্ভোগের উপযোগী মানসিক অবস্থা সৃষ্টি করা হ'লে আমাদেব শিল্প ঐতিহাকে শ্রদ্ধার সঙ্গে আমাদের সকলকে স্বীকার কবতে হবে। অবশ্য বঁলাব এই উক্তিটি একই প্রসঙ্গে, পর্বকত উক্তিকে খণ্ডন করেছে। বঁলা পূর্বে প্রসন্থান্তরে ক্লাসিসিজ্ঞমের বিকদ্ধে বলেছিলেন যে ক্লাসিকস জীবন থেকে বিচ্যুত হয়ে পড়ে: ক্লাসিকসের অচলাযতন শিল্পের প্রগতিকে ব্যাহত ক'রে শিৱেব স্বতঃস্কৃত সৃষ্টির প্রেরণা ক্লাসিকসের অচলায়তনে ধাকা খায়, ব্যাহত হয়ে পিছু হটতে গুরু করে; আবার কোথাও কোথাও বা তা' থেমে যায়। এমনি ক'রে ক্লাসিকসেব প্রতিবন্ধকতায় শিল্পের প্রেবণা কোথাও কোথাও স্তব্ধ হযে যায়। এ**খানে বঁলা ঐতিহাে**র বিরুদ্ধে বলেছেন। আমরা পূর্বেই বলেছি যে, রঁলাব শিল্পদর্শনের মধ্যে এক ধরনের অসঙ্গতি রয়ে গেছে। পর্ব যগের বঁলা, অর্থাৎ তলস্তয়ের প্রভাবপষ্ট রঁলা এবং তলস্তয়ের পরবর্তী যুগের তলস্তারের প্রভাবমুক্ত রঁলা— এ দুয়ের মধ্যে এক ধরনের অসঙ্গতি লক্ষ্য করা যায়। শিল্পের ধাবাবাহিক ঐতিহ্য বা ক্লাসিসিজম— এই প্রসঙ্গেও রঁলার বক্তব্য দ্বিধারায় প্রবাহিত হয়েছে। অবশা এ দুটি ভিন্নমুখী ধারায় বঁলার বক্তব্য বিভক্ত হলেও নিঃসন্দেহে বলতে পারি যে, রঁন। ক্লাসিকসকে আশ্রয় করার দিকেই শেষ পর্যন্ত ঝুঁকেছেন। তাঁর রায়টা সেদিকেই গেছে। ক্লাসিকস বা মহাকাব্যের বিরাট ক্যানভাসে ধর্ম, দর্শন, নীতি ও শিল্পেম্বর্যের প্রক্রবণ উৎসারিত হয়। তাইতো, মহাকাব্যের রসধাবায় সকলেই স্নান ও পান করে ধন্য ২য়। এই যে, মানুষের সার্বিক রস পরিতৃপ্তির একটা সম্ভাবনা মহাকাব্যের পরিসরের মধ্যে লুকায়িত রয়েছে, এর ফলে বঁলা ক্লাসিকসকে গ্রহণ করছিলেন চারুশিল্পের প্রকৃষ্ট নিদর্শন হিসেবে। তাঁর কথায় ঃ "But a great creation in art must contain in its rich granery elements enough, wherewith to satisfy the spiritual hunger of all-why should you have a great artist suffer, dream and create for just a few initiates " শিল্পের সার্বিকভাকে স্বীকার করেন রঁলা : এই সম্রদ্ধ স্বীকভিকে---তাঁর নন্দনতত্ত্বের অন্যতম প্রধান স্কম্বরূপে আমরা গ্রহণ করেছি। তাইতো শিল্প ও সমাজের মধ্যে তিনি এক ধরনের ঐকান্তিক সম্পর্ক স্বীকার করেছেন।

শিল্পীর কাছে সমাজ অবশ্য স্থীকার্য। এই তত্ত্বের অবতারণা ক'রে শিল্পীকে কায়িক

পরিশ্রমের মর্যাদা ও মূল্য স্বীকার করার জন্য রঁলা শিল্পীদের আহ্বান জানিয়েছেন। শিল্পী অলস হবে, কায়িক পরিশ্রম করবে না, এ কথা রঁলা ভাবতেই পারেন না। তিনি তলস্তয়কে একটি বিখ্যাত পত্র লিখেছিলেন এই প্রসঙ্গে ; তার উত্তরে তলস্তয় তাঁকে লিখলেন, "True science and true art have always existed and will always exist just as other form of human activities and it is impossible and needless either to doubt or to prove it." অর্থাৎ তলস্তম বলেছেন যে, অন্যান্য কাজকর্মের মতই শিল্পকর্মও কর্ম রূপে পরিগণিত হবে। অর্থাৎ যিনি শিল্পী তিনি অন্য কোন কাজ করবেন না, একথা বঁলার পক্ষে গ্রহণযোগ্য নয়। এই প্রসঞ্জে ভলস্তুয়, রঁলা এবং বঙ্কিমচন্দ্র সমানধর্মী। বঙ্কিমচন্দ্রের বিখ্যাত উক্তিঃ 'যে রাঁধে সে চুলও বাঁধে'— রাঁলা কথিত তত্ত্বকেই সমর্থন জানাচেছ। যে শিল্পী, সে জীবনধারণের উপযোগী অন্যান্য কাজে আত্মনিয়োগ করবে না এমন কথা বললে মিখ্যা শিল্প আদর্শকে প্রভায় দেওয়া হবে। শিল্পের সঙ্গে কায়িক পরিভ্রমের এই ঐকাস্তিক সম্পর্কটুকু স্বীকার ক'রে রঁলা বলেছিলেন যে, শিল্পীর কাজ হবে সমাজের কল্যাণ সাধন করা। এই কল্যাণের মধ্যে রঁলার সর্বমানবিকতাবাদের অন্তরশায়ী প্রেমের ধারণাটুকু অনুস্যুত। এই সর্বমানবিক প্রেমের ধারণা বঁলা গ্রহণ করেছিলেন তলস্তুয়ের কাছ থেকে। তিনি বললেন যে, সামাজিক ঐক্যই হ'ল কল্যাণের চরম প্রকাশ ; আর সেই কল্যাণকেই তিনি সুন্দুর আখ্যা मिरारह्न । তिनि यथन **পिপলস थिरा**गेरारात **প**तिकन्नना करत्रहिलन সেই युरात नन्मनजर्ज তিনি সামাজিক ঐক্য, সামাজিক কল্যাণ এবং সুন্দরকে সমার্থক বলে গ্রহণ করেছেন। তাঁর মতে অনৈকাই হ'ল কুৎসিত, অনৈকাই অকল্যাণ ; র্নলার এই ঐক্যের ধারণাকে রবীন্দ্রনাথের 'সুমিতিবোধ' এবং 'ছন্দের' ধারণার সঙ্গে আমরা তুলনা করতে পারি। শিল্পদর্শনের coherence theory বা সমন্বয়বাদকে রঁলা কথিত ঐক্যের পটভূমিতে বোঝাবার চেষ্টা করতে পারি। এ কথা বললে হয়তো অত্যুক্তি হবে না যে, বঁলা তাঁর শিল্পদর্শনে coherence theory বা শিল্পের সমন্বয়ের রূপটুকুকেই সবচেয়ে বড় স্থান দিয়েছেন।

শিল্প যথন সমগ্রতাকে আপনার প্রকাশের উপজীব্য রূপে গ্রহণ করে। তখন আমরা শিল্পকে নৈতিক, এবং শিল্পকে কল্পনাপ্রসূত্ত বলতে পারি; রঁলা তা বলেছেনও। শিল্পর এই সার্বিক সামাজ্রিক রূপকে যথাযথরূপে বিশ্লেষণ করতে হলে মনস্তাদ্ধিক দৃষ্টিকোণ থেকে এর বিচার অত্যাবশ্যক হয়ে ওঠে। বঁলা এই ধরনের বিচার করেছেন। বঁলার মতে শিল্পের সার্থক প্রকাশ আনন্দের মাধ্যমে হ'লেও দৃঃখ এবং আনন্দের মধ্যে খুব বড় একটা প্রভেদ তিনি লক্ষ্য করেন নি। দৃঃখের অদ্রু থেকে আনন্দাদ্রর ভেদটা তাঁর চোখে কোথাও বড় হয়ে ওঠে নি। এই প্রসঙ্গে তিনি বিটোফেনের গভীর দৃঃখবোধের কথা উল্লেখ করেছেন; তিনি বিটোফেনের মধ্যে এক ধরনের জীবন ও মৃত্যুর সংগ্রামকে প্রত্যক্ষ করেছেন। সেই সংগ্রাম চলেছিল বিটোফেনের অহমিকা বোধের সঙ্গে তাঁর বাইরের জগতের। একে অপরকে প্রভাবিত করতে চেয়েছে, একে অপরের ওপর জয়কে সম্পূর্ণ করতে চেয়েছিল। রঁলার মতে এই 'আমি' ব্যক্তিত্বের সঙ্গে বহির্বিশ্বের যে যুদ্ধ নিরম্ভর চলেছিল বিটোফেনের অন্তরে, সেই সংগ্রাম হ'ল আন্মোপলন্ধির সাধনা। রঁলা বিটোফেনের উপর ১৯২৯ সালে প্রকাশিত তাঁর নৃতন গ্রন্থে বললেন যে, বিটোফেনের সংগীতসাধনা যোগসাধনার নামান্তর। যোগসাধনায় মানুষ তার ব্যক্তিস্থার্থের ক্ষুদ্র গণ্ডীকে অতিক্রম ক'রে তার বৃহৎ আমিটার স্থিতিটুকু চায়। তার বিশ্বরূপ দর্শন ঘটে। এই বিশ্বরূপ দর্শনের মধ্যেই তার চিন্তের স্বাধীনতাটুকু

লুকিয়ে থাকে। এই অলিম্পীয় উচ্চতায় উঠতে পারলে তবেই মানুষ শিল্পীজনোচিত শিল্পবৈরাগাটক শিল্পরূপে যোগসাধনার মাধামে পায়। শিল্পসাধনা এবং যোগসাধনা আমাদের মনের অভিসারকে একই লক্ষ্যমাত্রায় পৌছে দেয়। বঁলা বললেন যে, সাহিত্যে আত্ম অনুভূতিকে আত্মস্বতম্ভ্র রূপে প্রত্যক্ষ করাই যদি শিল্প হয়, তাহলে এই আত্মবিচ্যুতিই (selfdetachment) হ'ল যোগের গোড়ার কথা : একে যোগজ্ঞ নৈবন্তিকতা বলা হয়েছে। আমবা যখন যোগমার্গের সাধনায় এই নৈর্বাক্তিকতাকে অর্জন করি তখন তাকে বৈবাগা আখ্যা দেওয়া হয়। যোগের নিম্নভূমির যে বৈরাগ্য তাকে অপরা বৈরাগ্য বলা হয়। এই বৈরাগ্যের সঙ্গে নন্দনতান্ত্রিক বৈরাগ্য বা Aesthetic detachment তুলনীয়। রঁলা আমাদের এই প্রসঙ্গে বলতে চাইলেন যে, উপনিষদে যে যোগের কথা বলা হয়েছে সেই যোগের মধ্যে আছবিচাতি বা আত্মস্বতম্ভীকরণের বাঞ্জনা নেই। তাই উপনিষদকথিত যোগ এবং যোগজ বৈরাগোর সঙ্গে নন্দনতাত্ত্বিক বৈরাগ্যের তুলনা অসমীচীন হবে। আমরা সাংখ্য এবং যোগদর্শনে যে আত্মবিচ্যতি ও বৈরাগ্যের কথা পাই তার সঙ্গে রঁলাকথিত নন্দনতান্ত্রিক বৈরাগ্যের তলনা করা হ'লে তা হয়ত তথা আশ্রিত হ'বে। তবে এই প্রসঙ্গে রঁলা আমাদের স্মরণ করিয়ে দিলেন যে, শিল্পীর যে বৈরাগাকে আমরা যোগজ বৈরাগোর সঙ্গে তলনা করছি সেই বৈরাগ্য হ'ল মহাশিল্পীর বৈরাগ্য ; যাঁরা মহতী শিল্পের সৃষ্টি করেছেন তারাই এই বৈরাগ্যের আস্বাদন করেছেন। বঁলা একথা বলতে চাইলেন যে, আমরা যেন এই যোগজ বৈরাগ্যের সমতুল্য নন্দনভাত্তিক বৈরাগ্যকে শিল্পসৃষ্টির আবশ্যিক ভিত্তিভমি হিসাবে গ্রহণ না করি ঃ "Thus the vogte disunion or detachment is somewhat akin to the artistic disunion of the feeling from the subject. But the deep concentration for the vogic practice is not common place, and if we try to generalise it as a condition precedent for all artistic creation, we will misunderstand Rolland."\*

ষামী বিবেকানন্দের রাজ্যোগের উল্লেখ করে রাঁলা শিল্পসাধনার সঙ্গে যোগজ সাধনার সামীপ্য এবং সাযুজাটুকু প্রত্যক্ষ করতে চেয়েছেন তাঁর বিখ্যাত গ্রন্থ The life of Vivekanda and the universal Gospel—এ; তিনি বললেন যে, যোগ সাধনার পথে স্বামিজী যেমন যোগিক ভিন্তিভূমি থেকে অকস্মাৎ তুরীয় লোকে উত্তীর্ণ হতেন ঠিক তেমনি ক'রে বিটোফেন এই প্রাকৃত জগতের চেতনা থেকে মহাশিল্পীর চেতনার জগতে অকস্মাৎ জাগ্রত হয়ে উঠতেন। এই যে উন্তরণের শক্তি, তা যোগীর বা শিল্পীর যারই হোক না কেন তা হ'ল সেই আত্যক্তিক সৃষ্টিশক্তির রূপভেদ মাত্র। রাঁলা এই যোগশক্তিকে প্রত্যক্ষ করেছেন একদিকে যেমন স্বামী বিবেকানন্দের মধ্যে অন্যদিকে আবার তাকে প্রত্যক্ষ করেছেন বিটোফেনের মধ্যেও। বিটোফেন রাজ্যোগের সম্পর্কে পরিপূর্ণরূপে অবগত না হয়েও রাজ্যোগের অনুরূপে যোগসাধনা করেছিলেন— একথা রাঁমা রাঁলা বললেন। বিটোফেনের যে বধিরতা, এই বধিরতাকে তিনি রাজ্যোগের বিধিবহির্ভৃত অনুশীলনের ফলক্রতিরূপে গণ্য করেছেন। রাজ্যোগের প্রকরণ পারিপাট্য সম্যকরূপে না জেনেও তিনি এক ধরনের 'সহানুভূতির' মাধ্যমে এই যোগপদ্ধতির উপযোগিতার কথা হদয়ক্ষম করেছিলেন। তাঁর এই উপলব্ধি হ'ল মিষ্টিক বা মরমিয়া সাধকদের অনুভূতির সমগোত্রীয়। এই মিষ্টিক দৃষ্টিভঙ্গির জনাই উত্তরকালের রাল্যব পক্ষে সমন্তর্যাদী হওয়া একাস্তরূপে সহজ্ব এবং স্বাভাবিক হয়ে উঠেছিল। অতএব

<sup>\*(</sup>S.K.Nandi, Aesthetic of Romand Rolland, P. 60) 1

বলা চলে যে, রঁলা ভারতীয় Mysticism-এর রসধারায় পুষ্ট না হ'লেও ভারতীয় Mystic-দের সমন্বয়বাদী দৃষ্টিভঙ্গির অনুরূপ পরিচয় দিয়েছেন। তাঁর নন্দনতাত্ত্বিক সেই ইস্থেটিক দৃষ্টিভঙ্গি হ'ল সমন্বয়বাদী, সমন্বয়ধর্মী ও সঙ্গতিভিত্তিক।

রঁলা ছিলেন গান্ধী এবং রবীন্দ্রনাথের মত মানবহিতেবী। স্বার্থহীন মন নিয়ে তিনি মানুষকে দিতে চেয়েছিলেন নিঃস্বার্থ সেবা। রঁলার সেবামস্ক্রের দীক্ষাগুরু ছিলেন ঋষি তলস্তয়। কোথায় কোনু মানুষ জীবনের যুদ্ধে হেরে গিয়ে আত্মগোপন করেছেন অমনি রঁলা সেখানে ছুটে গেছেন সাহস দিতে, শক্তি দিতে. কোথায় কে সবলের ভয়ে অন্যায়ের প্রতিকার চাইলেন না সেখানে তিনি গেছেন বয়াভয় নিয়ে। নাৎসি শাসনের লৌহভার কোন দিন তাঁর কন্ঠকে কদ্ধ করে দেয় নি ; তিনি মুখ্যদর্শকের ভূমিকা নিয়ে অসহায়ভাবে বিলাপ করেননি কখনও ; অন্যায়ের বিরুদ্ধে তাঁর প্রতিবাদ বার বার মুখর হয়ে উঠেছে। আত্মবিশ্মৃত দুর্বল মানুষকে ডাক দিয়ে তিনি রবীন্দ্রনাথের মতই বলেছেন ঃ

"যখনই জাগিবে তুমি তখনই সে পলাইবে ধেযে পথ কক্করের মত।"

আত্মশক্তির উদ্বোধন ঘটাতে হবে প্রতিটি মানুষের অন্তরে ; এই আত্মশক্তিই হ'ল মানুষের শক্তির আধার। এই আত্মশক্তির উদ্বোধন ঘটে আত্মজ্ঞানের মাধ্যমে। ভারতীয় জ্ঞান সাধনা এই আত্মজ্ঞানের উন্মেষের কথা বলেছেন, যেমন বলেছেন আরিস্ততল প্রমুখ পাশ্চাত্যদেশেব পণ্ডিতেরা। কাজ ; কাজ আর কাজ, এই কাজকে, কর্মময় জীবনকে রঁলা সাগ্রহে বরণ ক'রে निल्न , ठाँव अक्ष ছिल काऊरक रकक्त करत करत , नव नव कर्मरलारक मानुराव अग्रयाजारक সার্থক ক'রে তুলতে হবে , এই স্বপ্নই দেখেছিলেন তিনি। কর্মের মধ্য দিয়ে শিল্পীর জীবন শিল্পায়িত হয়ে উঠুক, এই ছিল তাঁর কামনা। শিল্পীর ধ্যানে মানুষের কল্যাণ সূচিত হোক, তাব শিল্প এষণায় সমাজে হোক্ ঐক্যবোধের প্রতিষ্ঠা। সুন্দর এবং শিবেব প্রতিষ্ঠাভূমি হ'ল মানুষের ঐকাবোধ। পাবস্পরিক মিলনের এই মহাতীর্থ থেকে চিরদিনই অশিব এবং অসুন্দব নির্বাসিত। প্রেমের পথে, ঐক্যের পথে মানুষের কল্যাণ সাধনের তপস্যা করেছিলেন ঋষি তলস্তম আর সেই মহাসাধনার উত্তরাধিকার লাভ করেছিলেন মহামতি বঁলা। তিনি বঝেছিলেন যে শিল্পীর সৃষ্টি সার্থক হ'তে পারে না ঐক্যবোধের যদি অসম্ভাব ঘটে। স্বার্থবিক্ষিপ্ত চিন্তা আর কল্পনা শিল্পীব মানসিক প্রশান্তিকে নষ্ট করে; শিল্পী সহৃদয়ের সঙ্গে অলক্ষ্য নিগৃত যোগসূত্রটি হাবিয়ে ফেলে। তার ফলে শিল্পের অপমৃত্যু ঘটে। বিভিন্ন মানুষের বিভিন্নমুখী মননের মাঝে বসের সেতু সৃষ্টি কবে শিল্পী। মানুষের অন্তরশায়ী একাত্মতাবোধ জাগ্রত হয়, শিল্পীর আনন্দলোকে শিল্পবসিকের প্রবেশ লাভ ঘটে:

ভারতীয় নন্দনতত্ত্বে সাহিত্যের ব্যাকবণগত অর্থ হ'ল 'সহিত' অর্থাৎ নানা উপকরণের মিলনবাধক যে শব্দ তা-ই 'সাহিত্য'; বিশেষজ্ঞদের মতে সাহিত্যের ক্ষেত্রে যে ভাব ব্যক্ত হয়, তা সম্বন্ধ বিশেষ স্বীকার বা পরিহার নিয়মের দ্বারা অনিমন্ত্রিত ও সাধারণ গ্রাহ্য। সম্বন্ধ বিশেষ স্বীকার পবিহার 'নিয়মানধাবসায়াৎ সাধারণ্যেন প্রতীতৈরভিব্যক্তঃ'। এই সাধারণ প্রতীতিব বলে তখনকার মত সকল পরিমিত প্রমাতৃভাব অপনীত হয় এবং উল্লেখিত হয় অন্য কোন জ্বেয় বস্তুর সম্পর্ক বিবহিত একটি অপবিমিত ভাব। সকল সহন্দয়ের মধ্যে একটি ভাবগত ঐক্য থাকাতে এই ভাবরসের যথার্থ অনুভৃতি দটে। শিল্পীর সঙ্গে তার

চতুস্পার্শ্বের মানুষের যদি ভাবগত ঐক্য না থাকে তা হ'লে শিল্প সার্থক হয় না, শিল্পীর সাধনাও ব্যর্থ হয়, এই কথাই রঁলা বারবার বলেছেন। আবার এই কথাই অন্য ভাষায় বলেছেন আমাদের দেশের আলঙ্কারিকেরা। শিল্পলোকের এই ভাবগত ঐক্যকে সামাজিক ঐক্যের পর্যায়ে নামিয়ে এনেছেন রঁলা এবং তার পিছনে আছে তাঁর সমাজহিতৈষণা। মানুষের কল্যাণ সাধিত হয় সর্বমানবীয় ঐক্যে এবং এই ঐক্যের প্রতিষ্ঠার জন্যই বঁলার জীবনবাাপী সাধনা। যে শিল্প শ্রেণী মানসের স্বাক্ষর বহন করে তাঁর কাছে সে শিল্প কোনদিনই মর্যাদা পায় নি। তাই তিনি 'সাময়িক' আর্টকে স্বধর্মচ্বাত বলে মনে করতেন। কেবল তলস্তম ছিলেন তাঁর কাছে আদশশিল্পী। তলস্তারের ধ্যানে মানুষের সঙ্গে মানুষের ঐকান্তিক যোগেব প্রতিষ্ঠা হয়েছে। তলস্তম সর্বমানবিকতার স্বপ্ন দেখেছিলেন এবং তাঁর শিল্পে এই স্বপ্নের উজ্জীবন বারবার ঘটেছে। বঁলা লিখিত তলস্তারের জীবনীতে আমবা পতি ঃ

"Yes, the whole of our art is nothing but the expression of a caste, sub-divided from one nation to another, into small opposing groups. There is not one artistic soul in Europe which unites in itself all the parties and races. The most universal in our time was that of Tolstoy. In him we have loved each other, the men of all the countries and all the classes. And any one who has tasted as we have done, the powerful joy of this vast love, will never again be satisfied with the fragments of this great human soul which the art of the European coteries offers us."

বঁলা তলস্তুয়ের সমধর্মী শিল্পীর অন্তেষণ করেছেন সারা জীবন ধবে। কোথায় কোন শিল্পীয় মধ্যে মানুষের প্রতি ভালবাসা মুখ্য স্থান লাভ করল, তিনি তাঁকেই খুঁজে ফিরেছেন অননাচিত্ত হযে। যে শিল্প শ্রেণী বিশেষকে আশ্রয় করে শ্রেণীস্বার্থেব কথা বলে, সে শিল্প সত্যধর্মী নয়। যে শিল্প শ্রেণীবিদ্বেষ প্রচার করে, মানষের সঙ্গে মানষেব বিভেদটাকে বড ক'রে দেখে, সে শিল্প অপাংক্তেয়। মাযের কল্যাণ আসে প্রেমের পথে, মিলনের পথে। তাই সর্বমানবীয় মিলনকে বঁলা এতে৷ বড ক'বে দেখেছিলেন এবং বলেছিলেন যে, অবিবোধ এবং ভালবাসার পথই হ'ল সার্থক শিৱসৃষ্টির পদ্ম। র'লা পরিকল্পিত সর্বজনীন রঙ্গালয়ে (Peoples' Theatre) মানুষের সঙ্গে মানুষের ছন্দ্রবিরোধের কোন কথা নেই। সেখানে অবিরোধী মানবাদ্মার ঐকাকে মখ্য ক'রে দেখবার চেষ্টা হয়েছে। মানবগোষ্ঠীর সঙ্গে তার পারিপার্ষিক শক্তির নিরম্ভর সংগ্রামই হ'ল এই ধরনের রঙ্গালয়ে অভিনীত কাহিনীর প্রধান উপজীব্য। কর্মে এবং বিশ্বাদে মানব প্রেমের পূর্ণ অভিব্যক্তি রঁলা প্রত্যক্ষ করেছিলেন তলস্তয়ের মধ্যে। তাই জীবনের এক সন্ধিক্ষণে তিনি তলস্তায়ের মন্ত্রেই দীক্ষা গ্রহণ করলেন। একদিকে সেক্ষপীয়র এবং বিটোফেন অন্যদিকে তলস্তয়। একদিকে শুধু শিল্পরসিকের নিগ্য আনন্দলাকে কর্মহীন বিচরণ, অন্যদিকে শিল্প-সহায় কর্মেব ক্ষেত্রে শিল্পরসিকের আত্ম নিবেদন। একদিকে শিল্পোন্তত অকারণ পূলকে অবসর বিনোদন, অন্যদিকে শিল্পী নির্দেশিত পথে নব নব কর্মের ক্ষেত্রে মানুষের কল্যাণ সাধনের অক্লান্ত প্রয়াস। বঁলা চাইলেন কর্মের মধ্য দিয়ে সমাজের কল্যাণ এবং শিল্প হ'ল সমাজসেবার অন্যতম বাহন। শ্রম এবং সেবাই শিল্পীর শিল্প প্রচেষ্টাকে সার্থক ক'রে তুলতে পারে। যে শিল্পী সমাজের সেবা করে না, শুধু সেবা গ্রহণ করে, তার পক্ষে সার্থক শিল্প সৃষ্টির চেষ্টা ব্যর্থপ্রয়াস মাত্র। সমাজ তাকে স্বীকার করবে না। তার শিল্পকে মর্যাদা দেবে না কারণ সেবাহীন জীবনে শিল্পীর প্রয়াস কোনদিনই ফল

হ'য়ে ফোটে না, রঁলা এ কথা বিশ্বাস করতেন। যে শিল্পী দানের পরিবর্তে গ্রহণটাকেই বড় ক'রে দেখে, সেবাহীন জীবনে অপরের সেবা অকুষ্ঠচিত্তে গ্রহণ করে, তাঁকে রঁলা পরভূজ পরগাছার সঙ্গে তুলনা করেছেন। সমাজকে কিছু দেবার নৈতিক দায়িত্ববাধটুকুও যার নেই, তার নেবার অধিকারটুকুও রঁলা স্বীকার করেন না। এ বিষয়ে তিনি পুরোপুরি তলস্তয়পষ্টী। এক পত্রের উত্তরে তলস্তয় রঁলাকে লিখলেন ঃ

"A person who continues to fulfil his duty of sustaining life by the works of his hands and devotes the hours of his respose and of sleep to thinking and creating in the sphere of intellect, has given proof of his vocation. But one who frees himself from the moral obligations of each individual and under the pretext of his taste for science and art takes to the life of a parasite, would produce nothing but false science and false art."

শিল্পীর জীবনে কায়িক শ্রমকে মর্যাদা দিলেন ঋষি তলস্তম্য এবং ঘোষণা করলেন যে শ্রমই হ'ল শিল্পের প্রাণ। রঁলা এই শ্রমকে মানবপ্রীতির সঙ্গে যুক্ত ক'রে এক বৃহত্তর পরিপ্রেক্ষিতে এর মূল্য বিচার করলেন। শিল্প হ'ল মানুষের শুভ সহায়ক। যে শিল্প মানুষকে কর্মে উদ্বন্ধ করে, যে শিল্প কর্মের মধ্যে দিয়ে মানুষের মিলনকে, সম্প্রীতিকে দৃঢ়তর করে, সেই শিল্পের সাধনা করলেন রঁলা, প্রচার, করলেন সেই শিল্পের মহিমা।

এখন প্রশ্ন জাগে যে শিল্পের মর্যাদা কি মানবসেবা বা বিশ্বসৌভাত্র থেকে অর্জিত ? শিল্প কি স্বমহিমায় মহিমাৰিত নয়? এই প্রশ্নের উক্তর দিতে গেলে আর্টের মূল্য বিচারের প্রশ্ন ওঠে। ক্রোচে, জ্বেণ্টিলে প্রমুখ সমালোচকেরা বলবেন, আর্টের মূল্য বিচার করতে বসে আমরা यन ভলে ना याँहे या वाँहेरतत कान श्रासाञ्चन पिरा आर्टिन धर्म निर्पय करा याग्र ना। শিল্প হিসেবেই শিল্পের মল্য বিচাব হবে। আর্ট আমাদের কী কাজে লাগল না লাগল সেটা বড কথা নয়। জল তোলা বা কাঠ কাটা, দাঁড় টানা বা মাল বওয়ার জন্য আর্টের সৃষ্টি হয়নি। আর্ট মানুষকে কর্মে উদ্বন্ধ করল কী না, মানুষের নৈতিক চরিত্রের উন্নতিসাধন করল কী না, সে কথা অবান্তর। যদি আমরা শিল্প বা আর্টকে এই ধরনের কাজে লাগাই তবে আর্টের প্রকৃতি ক্ষুণ্ণ হবে। কোন উদ্দেশ্য নিয়ে কোন পরিকল্পনা নিয়ে শিল্পী যদি সৃষ্টি কবে তবে সে সৃষ্টি সতাধর্মী না হয়ে প্রয়োজনধর্মী হয়ে পড়ে। তাতে কাজ হয়ত মেটে কিন্তু শিল্পবসিকের প্রাণের দাবী মেটে না। প্রাতাহিক জীবনের প্রয়োজন মেটাতে হ'লে আর্টকে স্বধর্ম ভ্যাগ করতে হয়। শিল্পী ভার বৈশিষ্ট্য হারিয়ে ফেলে। শিল্পের জাত যায়। দার্শনিকপ্রবর হেগেলও ঠিক এই ধরনের মত প্রকাশ করেছেন। শিল্প হ'ল হঠাৎ হাওয়ায় ভেসে আসা ধন। তাই জ্বোর কারে ফরমায়েস মত তাকে বেঁধে আনা যায় না। হঠাৎ লাগা একটুক ছোঁয়ায়, হঠাৎ শোনা একটুকু কথায় কবি-কল্পনা উদ্দাম হ'য়ে ওঠে, কবি মনে মনে তাঁর ফাল্পনী রচনা করেন। রবীন্দ্রনাথের কথায় বলি ঃ

> "শুধু অকারণ পুলকে, ক্ষণিকের গান গা রে আজি প্রাণ ক্ষণিক দিনের আলোকে।"

সামান্য কয়টি কথায় অসামান্যরূপে কবি শিক্সের অন্তব লক্ষ্মীর স্থরূপ ব্যক্ত করেছেন। অকারণ পুলকেই শিক্সের জন্ম হয়। হঠাৎ দেখা স্কাইলার্ক (চাতক পাখী) অমর হয়ে ওঠে কবির অকেজো কল্পনায়। সমযের বেড়া ডিঙিয়ে আজও আমাদেব মনের আকাশে উড়ে বেড়ায় শেলীর স্কাইলার্কের অশরীরী আত্মা। প্রমিথিউসের আগুনর স্বপ্ন আর্জো আমরা দেখি। এরা আমাদের কোন কর্ম প্রেরণায় ত' মাতিয়ে তোলেনি। ববং আমরা কাব্রের কথা ভূলি। ইলোরা ও অজন্তার গুহামন্দিরে ঘুরে বেড়াতে গিয়ে অকারণ খুশিতে মন উপচিয়ে পড়ে, চোখে বিস্ময়ের ঘোর লাগে। কই, কাজের কথা ত' মনে পড়ে না। হাজার কাজ ফেলে মানুষ অকাজের পিছন ছোটে শিল্পের মায়ামৃগকে বাঁধবার আশায়। 'মায়াবন বিহারিণী হরিণী' ছুটে চলেছে যুগ থেকে যুগান্তরে; কল্পলাকে অকারণ তার বিহার। শিল্পীর দল তার পশ্চাদ্চারী হয়েছে মানুষের মনে রস-উদ্বোধনের সেই প্রথম দিনটি থেকে। কাজের কথা, প্রয়োজনের তাগিদ তাদের কাছে একেবারে নিরর্থক হয়ে গেছে।

তবে কী বঁলা ভূল বলেছেন? ঠিক যে ধরনের ভূল একদিন মহাদার্শনিক প্লাতো করেছিলেন আর্টের শ্রেণী বিশেষকে তাঁর আদর্শ রিপাবলিক থেকে নির্বাসিত ক'রে, মহামতি বঁলাও অনুরূপ ভূলই করেছেন তাঁর প্রথম জীবনে। ক্ষয়িষ্ণু গ্রীসের মানুষকে নৈতিক অধঃপতন থেকে বাঁচাবার একাস্ত আগ্রহে প্লাতো আর্টকে (amusement art) নির্বাসন দিলেন আর বঁলা স্বার্থকলুষিত মানুষের হৃদয়ে বিশ্ব সৌলাত্রোর সেতু রচনার জন্য আর্টকে কাজে লাগাতে চাইলেন। মানুষ মানুষের জন্য কাজ করুক, মানুষেব দৃঃখ দৃর করুক, মানুষকে ভালোবাসুক, এই মহান আদর্শ শিল্পীরা আর্টের মাধ্যমে প্রচার করুক, এ কথা বঁলা বারবার বলেছেন। এটাই কিন্তু বঁলার শেষ কথা নয়। মানবসেবী বঁলার পিছনে পিছনে এলেন শিল্পী বঁলা। এ বঁলা তলস্তারের প্রভাবমুক্ত। শাশ্বত শিল্পী মন কাজ অক্যাজের বাধা ঠেলে সুনীতি দুনীতিকে অতিক্রম ক'রে ঘোষণা করল ঃ

"But above all if you were musicians you would make pure music, music which has no definite meaning, music which has no definite use, save only to give warmath air and life. (John Christopher, Vol, III).

শিল্পের মূল্য কোন বিশেষ প্রয়োজনের মাপকাঠিতে পরিমেয় নয়। শিল্পের অমেয় দান শিল্প রসিকের অন্তরে রসের প্লাবন আনে। এই অপূর্ব অনির্বচনীয় রসের স্বরূপ নির্ণয়কল্পে রূপকের ভাষায় ভারতীয় দার্শনিক নিবেদন করেছেন ঃ সমস্ত বিচার, বিতর্ক, উদ্দেশ্য অপসারিত ক'রে ব্রহ্মানন্দ আস্বাদনের সদৃশ অনুভূতির উদ্রেক ক'রে অলৌকিক চমৎকারকারী (ব্রহ্মাস্বাদস্থোদরঃ) এই বসম্বরূপের আভাস দেয়। 'অন্যৎ সর্বমিব তিরোদধৎ ব্রহ্মাস্বাদমিবানভাবয়ন অলৌকিচমৎকারী ...রসঃ" রঁলার মধ্যে শিল্পরসের এই নিগৃঢ় তত্ত্ব আমরা পাই না সতা, তবে একথা বঁলা বলেছেন যে সচার শিল্পকর্মের ধ্যানে, শিল্পরসিকের মনে যে আনন্দের সঞ্চার হয়, সে আনন্দ যোগজ আনন্দের অনুরূপ। বঁলার চোখে স্বামী বিবেকানন্দের ধ্যানলোকে আত্ম-অন্তেষণ আর বীটোফেনের শিল্পময় তন্ময়তা সমধ্মী। বিবেকানন্দের প্রসঙ্গে বঁলা বলেছেন যে শিল্পীর শিল্প প্রচেষ্টা যেন যোগজ ধ্যান। যুগে যুগে শিল্পীরা এই ধরনের ধ্যানই করেছেন সার্থক শিল্পসৃষ্টির প্রয়াসে। বীটোফেনের সুনিবিড় শিল্পচিন্তা আর 'রাজযোগেব' মধ্যে তিনি কোন পার্থকা দেখতে পাননি। সে যাই হোক, এখন আমরা শিল্পের বাবহারিক প্রয়োজনের কথা ভাবছি। হয়ত কখন আমরা জীবনের সংকটময় মহর্তে পথের দিশা পাই শিল্পীর কাছে, তাঁর শিল্পকর্ম থেকে। কিন্তু সেই প্রয়োজনের দিকটাই আর্টের বিচারে মুখ্য নয়। রঁলা তাঁর এক বান্ধবীর কথা বলেছেন। এই বান্ধবীটির কথা আমরা বার বাব উল্লেখ করেছি। এই বান্ধবীটি সেক্ষপীয়র রচিত 'ওথেলো' নটিকের

নন্দনতত্ত্ব—১৮

অভিনয় দেখে তাঁর জীবনের এক জটিল নীতিগত সমস্যার সমাধান খুঁজে পান। তাঁর ধ্সর জীবনে আবার নীল স্বপ্নের বন্যা নামে— জীবন সুন্দর হয়, আনন্দময় হয়। নতুন আশার পলিমাটিতে আবার বন্ধ্যা জীবনে ফসল ফল। সার্থক শিল্পসৃষ্টি কখন কখন এইভাবে মানুষের প্রয়োজন মেটায়। তাই ব'লে আমরা কেউ ওথেলোকে নীতিমূলক নাটকের পর্যায়ে নিশ্চয়ই স্থান দেব না। সেক্ষপীয়র ওথেলোর মধ্য দিয়ে কোন নীতি প্রচারের প্রয়াস পান নি, এ কথাই সমালোচকেরা বলেন। যদি আর্ট কোন দিন এমনি ক'রে কারো প্রয়োজন মেটায়, তবে আমরা তাকে বলব আকশ্মিক দুর্ঘটনা। আর্ট যেন সুনীল দিগন্তশায়ী প্রভাত সূর্য। অজত্র আলোক বন্যায় শিল্পরসিককে অভিষিক্ত করাই আর্টের ধর্ম। আমরা যদি স্থালোকে কাপড় শুকোই বা ঐ ধরনের ছোটখাটো কাজ ক'রে ভাবি স্বর্যের আলোর সৃষ্টি এই জন্যই হয়েছে তবে আমরা যে ভূল করব সে কথা বলা বাহল্য মাত্র। আর্টকেও যদি আমরা ছোটখাটো প্রয়োজনে লাগিয়ে ভাবি যে এতেই আর্টের সার্থকতা, তবে আমাদের ঐ একই ধরনের ভূল হবে। রাঁলা আর্টের ধর্ম ব্যাখ্যা করতে গিয়ে বলেছেন ঃ

"It is like the sun whence it is sprung, the sun is neither moral nor immoral. It is that which is. It lightens the darkness of space. And so does art." (John Christopher, Vol. IV)

সূর্যের মত আর্টও যেন স্বর্ণ আলোর উৎস। এ আলোয় প্রাণ আছে গান আছে আর আছে जानन। এ আলো প্রাণেব অন্ধকারকে সরিয়ে দিয়ে রসের প্লাবনে ভাসিয়ে দেয় 'সহাদয়ের হাদয়কে'। সেই আলোর একটুখানি কোথায় কীভাবে পডে আমাদের প্রয়োজনের কোন দাবীটা হঠাৎ মিটিয়ে দিল সেটা বড় কথা নয়, সেটুকু হ'ল আকস্মিকতা। আবার সূর্যের আলোর গুণবিচারে সুনীতি দুর্নীতির কথা যেমন অবান্তর আর্টের ক্ষেত্রেও নীতিগত প্রশ্ন তেমনি নির্থক। দেশে দেশে, কালে কালে নীতিশাস্ত্রের মান বদলায় কিন্তু তাই ব'লে আর্টকেও তাব সঙ্গে পা ফেলে চলতে হবে এমন কোন কথা নেই। আর যদি সেটাই সতা হ'ত তবে আর্টে সার্বিকতা ক্ষন্ন হ'ত। আজ আর কেউ 'মেঘদুত' প'ডে যক্ষের জন্য দু ফোঁটা চোখের জলও ফেলত না। আমাদেব প্রাণ কাঁদত না হ্যামলেটের অভিনয় দেখে: সে যুগের রুচি প্রবৃত্তি, নীতি আজ আর নেই। অমরা এক নতুন যুগে ভিন্ন জগতে বাস করছি। তবে সে যুগের শিল্প আমরা বৃঝি, আনন্দ পাই সেই শিল্প সুধাপান ক'রে। রঁলা আর্টের এই সার্বভৌম আবেদনকে স্বীকার করতেন। তিনি কলারসিক শ্রীদিলীপ কুমার রায়কে পাশ্চাত্যে ভারতীয় রাগসঙ্গীতের প্রচারের ভার গ্রহণ করবার জন্য অনুরোধ করেছিলেন। শিল্পের আবেদন সর্বত্রগামী। সেখানে পূর্ব রেই, পশ্চিম নেই, সাদা কালোর পার্থক্য নেই। সতাধর্মী শিল্প মানুষের কাছে কখনই বার্থ হবে না, এ কথা মনে প্রাণে বিশ্বাস করতেন तैना। শিল্পীকে তাঁর সর্বস্থ দিতে হবে তাঁর শিল্পকর্মের মধ্য দিয়ে। শিল্পীর যা কিছ ভালো. যা কিছু সুন্দর, যা কিছু মহন্তর, সেটুকু অকুষ্ঠ চিত্তে দান করতে হবে, তবেই তা সাডা তুলবে কাল থেকে কালান্তরে, দেশ থেকে অন্য দেশে। শিল্পীর ভবিষ্যুৎ অনন্ত, তার জ্বগৎ সীমাহীন। কোন এক দেশে, কোন এক কালে সে স্বীকৃত হবেই যদি বা তার দেশ তাকে গ্রহণ না করে। তাই বঁলা শিল্পীদের আশ্বাস দিয়ে বলেছেন ঃ "Give what you have to give with both hands. If there is anything of lasting value in your contribution, believe me, it can never altogether miscarry." এর মমার্থ হচেছ

তোমার যা দেবার আছে তা দু'হাতে বিলিয়ে দাও। তোমার সৃষ্টির মধ্যে যদি এমন কিছ থাকে যার স্থায়ী মূল্য আছে তা হ'লে বিশ্বাস কর তা কখনও একেবারে বার্থ হবে না। বঁলার মতে এই সার্থক শিল্প হবে সবুজ, প্রাণবস্তু। শিল্প হবে সত্য সাধনা আর শিল্পী হবে সর্ববন্ধনহীন। শিল্পীর মনের মৃক্তিই ত' শিল্পের মুক্তিরূপে উল্লাসিত হয়ে উঠবে। শিরেতিহাস হ'ল শিরী মনের ক্রমবাক্ত সাধনকথা। একথা আমরা জানি যে শিরের গুহাতস্ক্রের মর্মবাণী সকলের জন্য নয়। তাই শিল্পের জগতে সামাবাদ বা সাধারণতন্ত্রের কথা এহ বাহ্য। শিল্পী ত' সাধারণ জীবনের কথা সকলের বোঝবার মত ক'রে বলে না। তার কথনরীতি তার অনুভৃতির আলোকে প্রোজ্জল। তার বদ্ধি, তার মনন-বীতি, সর্বোপরি তার সাধনা তার শিল্পকর্মকে যে বৈশিষ্ট্য দান করে তা অনুরূপ ভাবক বা সাধক ছাড়া আর কেউ পূর্ণরূপে উপলব্ধি করতে পারে না। সাধারণ মানুষের অশিক্ষিত অনুভৃতি ও যথাযোগ্য শিক্ষার দীনতার জন্য শিল্পী যদি তার শিল্প-মননকে তাদের বৃদ্ধি-অধিগম্য করার জন্য নামিয়ে আনে তবে শি**রে**র অপমৃত্যু ঘটবে। জনসাধারণ যেমনটি চায় ঠিক তেমনি 'গজানন' রচনা করা ত' জাতশিল্পীর কাজ নয়। গোষ্ঠীর কচির উপরে শিল্পী নির্ভরশীল হ'লে শিল্প ক্রমেই পতিত হয়। শিল্পীর কর্তব্য হ'ল সমাজের রুচিকে নব নব প্রাণনায় অনুপ্রাণিত করা, নতন রূপে, নতুন গানে তাদের চিত্তে নবতর রসের উদ্বোধন ঘটানো। এ কান্ধ শিল্পীর স্বনির্বাচিত, এ কাজে শিল্পী সদাবতী। বঁলা শিল্পীদের এই মহান দায়িতে বিশ্বাস করতেন। সমকালীন মান্য যা ভাবে, যে আদর্শ সমকালীন সমাজের মহন্তম আদর্শ তার ছায়াপাত যেমন শিল্পীর শিল্পকর্মে থাকবে তেমনি থাকবে অভাবিত অকক্সিত আদর্শের কথা। শিল্পী সেখানে দিকদর্শক। বর্তমান ও ভবিষ্যৎ এই উভয় কালই বিধৃত হবে শিল্পীর দৃষ্টিতে, তার উৎস হবে ঐতিহাময় অতীত। তাই ঋষিদৃষ্টির স্বচ্ছতা থাকে শিল্পীর চোখে। তারাই যথার্থ জন-গণ-মন-অধিনায়ক। গণচেতনা ও তদতিরিক্ত 'কিছু' শিল্পীর চেতনায় শিল্পীর কর্মে আপনাকে প্রকাশ করে। এই 'কিছু চুকুই অন্ধকার পথের আলো। শিল্পীকে যদি গণ-দেবতার রথের সারথী বলি তা হ'লে বোধ হয় ঠিক বলা হবে। বঁলার ভাষায় বলি ঃ "It was the artist's business to lead the public but not the public the artist." (John Christopher, Vol III, 98 64) শিল্পীর বিরাট দায়িত্বে রঁলা মনে প্রাণে বিশ্বাস করতেন তাই তিনি তাঁর সমকালীন শিল্পী ও সমালোচকদের ক্ষমার চোখে দেখতে পারেননি। তাদের দুর্বল জীবনবাদ, নৈতিক শক্তির অপ্রতুলতা তাঁকে ব্যথিত করেছে। তিনি চেযেছেন সবল, নিভীক, দুর্মদ সমালোচকেরা আবির্ভৃত হোক তাঁর দেশে ; তারা কালাপাহাড়ী ক্ষিপ্রতায় মিথ্যার জড়তা ও অজ্ঞানকে দুর ক'রে দিক তাঁর দেশ থেকে। তিনি বার বার ভেবেছেন এই কথা যে তাঁর সমসাময়িক ক্রিটিকের দল যদি বীর্যবান হ'ত, অভীক মন্ত্রে যদি তারা দীক্ষিত হ'ত তবে মানুষের মনন ইতিহাসে নেপোলিয়ওঁর মতই কোন এক অসীম বীর্যবান পুরুষের আবির্ভাব সম্ভব হ'ত। অবশ্য পণ্ডিতপ্রবর কলিংউডের মতে বস্তু ইতিহাস, যে ইতিহাস ঘটনার পারস্পর্য লেখে আর ভাব-ইতিহাস, যে ইতিহাস মনোধর্মের ইতিবৃত্ত লেখে তারা সমার্থক। অবশ্য রঁলা এই তত্তে বিশ্বাস করতেন না। তবে একথা তিনি গ্রহণযোগ্য ব'লে বিবেচনা করতেন যে শিল্পী মননধর্মের সাধকেরা বস্তু ইতিহাসকে রূপ দেয়, তার গতিনির্দেশ করে প্রতিটি যগ সঞ্জিক্ষণে। এখানে আমরা বঁলার নন্দনতত্ত্বে ফরাসী দর্শনের Occasionalism-এর ছায়াপাত লক্ষ্য করি। বঁলা তাঁর সমকালীন শিল্পীদের মধ্যে কোন জাগ্রত আদর্শবোধ লক্ষ্য করেন নি। তাঁর আজীবন

२৯२ नन्पनजङ्ग

মতে এখানেই শিল্পীর কাজটুকু শেষ হয়েছে।

ক্ষোভ রয়ে গেল যে শিল্পীগোষ্ঠী সাধারণ পথভ্রান্ত মানুষকে পথের নিশানা না দিয়ে তাদের চিন্তের দূর্বলতা, বিকৃতি ও মালিন্যের সুযোগ নিয়ে আপনাদের ব্যবসায় বৃদ্ধিকে প্রাধান্য দিল : শুভবৃদ্ধির উদ্বোধন হ'ল না এই সব শিল্পীদের মধ্যে। জাতীয় চরিত্রের এই বিকারগুলো তাদের শিদ্ধের উপজীব্য হ'ল। তারা ঘরে বাইরে অর্থ উপার্জন করল এই বিকৃতির কথা বিক্রী ক'রে। জাতীয় চরিত্রের দৈন্য, ব্যক্তিচরিত্রের ব্যাধি তাদের শিল্প ব্যবসায়ের মূলধন হ'ল। রঁলা গভীর দুঃখ পেলেন তাঁর সমকালীন শিল্পীদের ব্যবহার, আচার এবং আচরণে। এই শিল্পীরা ভাসা ভাসা মানব প্রেমের, মানবিকতার আদর্শ প্রচার করল। ফরাসী সমাজের উপরতলার মানুষের শ্রমবিমুখতা, আল্সা ও আরামপ্রিয়তা এবং ইন্দ্রিয়পরায়ণতা সে যগের শিল্পে স্থান পেলো এবং যারা মেহনতী মান্য তাদের শুভবুদ্ধিকে, তাদের কর্তব্যবোধকে প্রভাবিত করল এই উপরের তলার মানুষের জীবনদর্শন। ছবিতে, গানে, কবিতায় ও রঙ্গালয়ে এই অলস মানুষের জীবন দেখানো হ'ল পরম গৌববের সঙ্গে, আর দেশের জনসাধারণ তাদের অনুকরণ ক'রে ক্রমে পঙ্গু হয়ে গেল এই নিকৃষ্ট শিল্প-মাদকতার প্রসাদে। এইভাবে অবিবেচক অদুরদর্শী শিল্পীদের হাতে প'ডে আর্ট সেদিনের ফরাসী জাতির নৈতিক এবং আধ্যাত্মিক মৃত্যু ঘটাল। এর জন্য রাঁলা বিলাপ করেছেন, ধিকৃত করেছেন সেই সব আর্টিস্টদের যারা স্বধর্মচাত হয়েছিল। শিল্পীব কাজ হ'ল রুচি সৃষ্টি করা। সর্বপ্রকার বিরুদ্ধ সমালোচককে অগ্রাহ্য ক'রে শিল্পীকে তার মহৎ কর্তব্য পালন করতে হয়। রঁলার মতে জাত শিল্পীর মনোবন্তি হবে রেনেসাঁসের শিল্পীদের মত। তাঁরা আঁকলেন এ কথা জেনে যে তাঁদের শিল্পকৃতি তাঁদের নিদ্রস্ব ধন নয়। সূতরাং তার ভবিষ্যৎ ভাববারু ভার শিল্পীদের ওপর নেই। অঙ্কনোত্তর কোন দায়িত্ব তাঁদের নেই; একৈই তারা খালাস। এই ধরনের নিস্পৃহ

দৃষ্টিভঙ্গী হ'ল যথার্থ শিল্পীজনোচিত। কবি ক্ষণিকের আনন্দটুকু ধরতে চান তাঁর ছন্দে। তা নাই বা রইল শাশ্বতকালের খাতায় জমা। ক্ষণ-মুহূর্তের আনন্দ বেদনাটুকুর দামও ত' কম নয়। আব যদি সে আনন্দেব কথা, সে বেদনার কাহিনী শাশ্বত কালের কুক্ষিতে অক্ষম হয়ে থাকে তাতেও কবি বা শিল্পীর কিছুই এসে যায় না। তাঁর কাজ শুধু সৃষ্টি করা। বঁলার

শিল্প হবে সত্যানুগ। শিল্পী হবে সত্যসাধনায় উৎসাগীকতপ্রাণ। বঁলার শিল্পধারণায়ও সত্যের আসন ছিল সর্বোচে। তাই বঁলার শিল্পকে সত্যের তাঁবেদারি করতে হয়েছে। শিল্প হবে বাস্তবানুগ; এ সত্য রূপেব টুথ নয়, এ হ'ল দার্শনিকদের correspondence বা জীবনের প্রতিরূপ। যদি শিল্প এই বস্তুসত্যকে লক্তন করতে চায় তবে বঁলা আর্টকে জলাঞ্জলি দিতেও প্রস্তুত ছিলেন। শিল্পীর সত্যানুসন্ধান তাকে তার ধ্যানে ঐকান্তিকতা দেবে, তাকে বিনয় নম্র ক'রে তুলবে। একথা স্মরণযোগ্য যে সত্য যদি শিল্পের মধ্যে প্রতিষ্ঠা পায় তবে সে শিল্পী কালজ্বরী হয়। শিল্পকর্ম মহৎ হয় যদি তার মধ্যে সত্যের প্রমূর্তনা ঘটে। বঁলার মানসপুত্র জন ক্রিস্টেমফার তাঁর পিতৃব্য কর্তৃক তিরস্কৃত হন কেননা জনের বাঁধা গানে সহানুভূতির ছাপ ছিল না। লিখতে হয় বলেই, গান বাঁধতে হবে বলেই যেন তিনি লিখেছিলেন। তাই তাঁর পিতৃব্য গট্ফিড তাঁকে বললেন যে, তুমি লেখার জন্যই লিখেছ, তোমার অনুভূতিক সত্যের ছাপ নেই: তাই তোমার গান কালান্তরে বাঁচবে না, এর আবেদন পৌছবে না রিসকজনের মনের খাস দরবারে। বঁলার কথা উদ্ধৃতি ক'বে দিই; "Be true even through art and artist have to suffer for it! If art and truth cannot live together,

then let art disappear." (John Christopher Vol. II, পৃঃ ২১৫) যদি শিল্পকে ক্ষতিগ্রস্ত হতে হয়, যদি শিল্পীকে ক্ষতি স্থীকার করতে হয় তবুও সত্যকে বাঁচিয়ে রাখতে হবে, এ কথা রঁলা মনে প্রাণে বিশ্বাস করেছেন। যদি সত্যের সাথে আর্টের একটা মূলগত বিরোধ থেকে যায়, যদি তারা একসাথে না থাকতে পারে একে অপরকে আশ্রয় ক'রে তা হ'লে রঁলা শিল্পেরই মৃত্যু কামনা করবেন। "শিল্পের জন্যই শিল্প এই শ্লোগান সাধারণের জন্য নয়। বাস্তববোধবর্জিত, সত্যানুশ্রয়ী শিল্পকলার আদর্শ সামানা কয়েকজন মানুবের কাছে গ্রহণীয়— তাদের কাছে জীবনই শিল্পের মহনীয়তায় মহিমান্বিত। জীবনে এবং শিল্পে কোন ভেদ নেই। তাই এক লোক থেকে অন্যলোকে গতায়াতটা অত্যন্ত অনায়াসেই সাধিত হয়। এদের কাছে জড় বস্তুর অন্তর্জন শিল্পকর্ম রমপেই প্রতিভাত; সাধারণ, অতিচেনা বস্তু জগতের রূপান্তর ঘটে শিল্পীর কল্পলাকের স্পর্শ পেয়ে। এই সব শিল্প-চেতনা-ধন্য মানুবের চোখে এই দুই তত্ত্ব সমার্থক হয়ে যায়। জীবন ও শিল্প পরস্পরের আশ্রয়ধনা হয়। এরা বলেন যে উত্যাল জীবন-উন্মাদনা, অতি প্রথর জীবনছন্দকে একটু শান্ত একটু সুশীল ক'রে তোলার জন্যই শিল্প। এই শিল্প হ'ল জীবনের সম্রাট, জীবনের রাজা। এই শিল্পর জনক যে শিল্পী তিনি হলেন একনিষ্ঠ জীবনবাদ, গগনচুসী আদর্শ ও মহন্তর জীবনচর্যায় শ্রদ্ধালীল। রঁলার মানসপুত্র ক্রিস্টেয়ার একজন শধ্যর শিল্পসমালোচককে (সিল্ভিয়া কোহন) বলছেন ঃ

"For that you need talons, great wings and a strong heart, but you are nothing but Sparrows, who when they find a peice of carrion, rend it here and there, squabbling for it and twittering 'art for art's sake." (John Christopher Vol III, % 53)

বাঁর। 'শিরের জন্য শিল্প' এই ধুয়ো তুলে নিজেদের ক্ষীণ, অক্ষম কল্পনার বিকারগুলোকে শিল্প বলে চালাবার চেষ্টা করেন তাঁদের কষাঘাত করেছেন বঁলা। এই কথা ভাববিলাসিতাকে তিনি প্রীতির চোখে দেখেন নি। তিনি চেয়েছেন মানুষের বলিষ্ঠ মনের বলিষ্ঠতর ভাব কল্পনা শিল্পে প্রমূর্ত হয়ে উঠুক। যে মানুষ জীবনকে সুন্দর দেখে, মহৎ দেখে, সেই মানুষই শিল্পকে মহন্তর মর্যাদায় প্রতিষ্ঠা করে। এ হ'ল বঁলার গভীর প্রত্যুয়ের কথা। অবশা আমরা এখানে বঁলার সাথে একমত হতে পারি নি। শিল্পসৃষ্টির জন্য মানুষের নন্দনতাত্ত্বিক বিশ্বাসে একটা বলিষ্ঠ জীবনবাদ থাকাব যে আবশ্যিকতার কথা বঁলা বলেছেন সে কথা আমরা স্বীকার করি না। শিল্প হ'ল শিল্পীর আন্তর ভাবকে প্রমূর্ত করা। আত্মজনুভূতিকে পরোক্ষ হিসেবে দেখা, আত্মজভন্তরূরপে প্রত্যক্ষ করা। বস্তুজীবনের সঙ্গে এ অনুভূতি লোকের সম্পর্কের নৈকট্য এবং সাযুক্ত্য অত্যন্ত অল্প। আজকের যুগের সুররিয়ালিস্ট বা কিউবিস্টের দল যে শিল্পীর সৃষ্টি করেছে তা' বাস্তব্যোধ বর্জিত। শিল্পীকে শিল্প সৃষ্টি করার জন্য স্বামী বিবেকানন্দ বা মার্টিন লুখার না হলেও চলবে। আমাদের মতে যে মানুষ দৃঃখ পায় আর যে মানুষ শিল্পসৃষ্টি করে তারা একই দেহান্সিত হ'লেও তাদের মধ্যে আকাশ-মাটির ব্যবধান। আমরা এখানে এলিয়টের মতকেই সমর্থন করি।

রঁলার মতে শিল্পেই শুধু মহাপ্রাণের দুর্নিবার শক্তির স্বাক্ষর থাকে না, সে স্বাক্ষর থাকে মানুষের নৈতিক জীবনে ও ধর্মে। যা কিছু মানুষের মনোধর্মের স্বীকৃতি পায় তারা হবে প্রাণ সম্পদে সমূজ্জল। স্বাস্থ্যে সম্পন্ন হওয়া রঁলার মতে, অতি বড় কথা। সুস্থ ও বলিষ্ঠ মনন ধর্মই শিল্প সাহিত্যের জনয়িতা। এখানে রঁলার মত গ্যেটের অনুপন্থী। গেটে বলেছিলেন যে, কবি যদি রুগ হয়, তবে আগে সে সুস্থ হোক, তারপর তার কবিতা লেখা হবে। প্রাচীন

গ্রীক পণ্ডিতদের মত গ্যেটে বিশ্বাস করতেন যে রুগ্ধ দেহে সুস্থ মন বাস করতে পারে না, আর রুগ্ধ মনে শিল্পতরু মুকুলিত হয় না। রুলা গ্যেটের মতানুসারী। রুলার মানসপুত্র জন ক্রিস্টোফার অত্যন্ত বিস্তৃত আনন্দ-সম্পদের অধিকারী ছিলেন কেননা তার ছিল অমিত প্রাণপ্রাচ্য। দৃঃখের তিমিরেও এই আনন্দটুকু অস্লান থাকত তাই ক্রিস্টোফার কখন পলায়নী মনোবৃত্তিকে আশ্রয় করেন নি। চরম ক্ষতির দিনেও ছিলেন তিনি আনন্দিত তার সদাচঞ্চল প্রাণশক্তির প্রেরণায়। এই শক্তি, এই বীর্য ক্রিস্টোফারের মনের আনন্দের আলোটুকুকে অনির্বাণ রেখেছিল। রুলার কথা উদ্ধৃত ক'রে দিই ঃ

"To live is to live too much! A man who does not feel within himself the intoxication of strength, this jubilation in living even in the depths of misery is not an artist. That is the touchstone. True greatness is shown in the power of rejoicing through joy and sorrow." (John Christopher. Vol II, 93 >99)

যে মানুষ আনন্দের সুধাপাত্র থেকে সর্বকালে তার প্রাণ পাথেয় আহরণ করে, সে হ'ল শিল্পী। যেখানে প্রাণের প্রাচুর্য নেই, সেখানে আনন্দের অভাব, শিল্পেরও অপমৃত্যু। তাই রঁলা মাজিয়মে রক্ষিত শিল্পকলার নিদর্শনগুলোকে শিল্পের অগ্রগতির সমাধি ব'লে গ্রহণ করেছেন। এই মত মমীগুলো কেন নবীন শিল্পীর অফরন্ত কল্পনাকে সীমায়িত ক'বে দেবে ? তারা মানবে কেন অতীতের এই মত স্তপের উদ্ধত নির্দেশনাং ক্রাসিকের প্রাণহীন বিরাটত্ব নতন যগের শিল্পীদের চোখে অর্থহীন। বঁলা বললেন যে, আমরা তখনই ভাগনারের সৃষ্টিকেও দলিত মথিত ক'রে সামনের দিকে এগিয়ে যেতে পারব নবতর সৃষ্টির সম্ভাবনার ক্ষেত্রে যেদিন আমরা ভাগনারের অতীতকে পূজা না করার তত্ত্বকে পূরোপুরি গ্রহণ করব। জীবনের স্রোত ত' ইতিহাসকে সম্ভ্রম ক'রে তার দ্বারে থেমে থাকে না। সে নিত্য-নতুন ইতিহাসের সৃষ্টি করে চলেছে। শিল্পীকে জীবনের সঙ্গে তাল রেখে চলতে হবে। এই জীবনের স্পর্শটক পেলে শিল্পীর আত্মরতির অবসান হয়, তার বন্ধনমন্তি ঘটে। সমাজের দাসত্ব, ঐতিহার বন্ধন ও আইনের নাগপাশ শিল্পীকে পীডিত ক'রে না। শিল্পকে বলা হয়েছে 'নিয়তিকৃতনিয়মরহিতা'। কোন নিয়মের কাছে দাসখত লিখে দিলে মহৎ শিল্প ক্ষপ্প হয়। সেখানে রসাভাস ঘটে। সর্ববন্ধন থেকে মুক্তি দেয় মহৎ শিল্প সম্প্রনার অবকাশ। পর্দা ঢাকা বদ্ধঘন্তের কোমল সোফায় ব'সে যে শিল্পী সাহিত্য রচনা করে বিদ্যুৎ আলোর নীচে ব'সে সে সাহিত্যে এই বদ্ধ ঘরের পাংশু প্রাণের ছাপ পড়বে। সে সাহিত্য উচ্ছল মণি-কান্ত হ'য়ে কোনদিনই রক্ষিত হবে না বিশ্বের সাহিত্য ভাণ্ডারে। রঁলার স্মরণ পথে বার বার উদয় হয়েছে বীটোফেনের কথা। বীটোফেন মেঠো পথ দিয়ে হেঁটে যেতেন দুরম্ভ ছেলের মত। জ্বলে ভিজে রোদে পুডে ছোটাছুটি ক'রে বেডাতেন পাহাড়তলির পথে পথে। তার প্রাণপ্রাচর্য আপনাকে সহস্রধারায় প্রকাশ করেছে কাজে এবং অকাজে। বঁলা এই সূবর্ণ প্রাণশক্তির বিকাশ দেখতে চেয়েছিলেন ফরাসী সাহিত্যে, শিল্পে এবং সঙ্গীতে। তাঁর বিশ্বাস ছিল এই প্রাণের লীলাটকুই শিল্পকলায় প্রকট হয়। কিন্তু এই প্রত্যয় প্রত্যক্ষবাদের উপর প্রতিষ্ঠিত নয়। আমরা জানি বহু শিল্পী, বহু গুণী ইতিহাসে তাঁদের রুগ্ন দেহের (তথা রুগ্ন মনেরও) সৃষ্টিকে অক্ষয় সৌন্দর্যে, অমেয় সম্পদে মহিমানিত ক'রে রেখে গেছেন। কবি কীটমের ক্ষয় রোগের কথা আমবা জানি। সে মহাবাাধিও তাঁর কাব্য সৌন্দর্যকে কোণ্ডাও ক্ষম করেনি। অসম্ভ রবীন্দ্রনাথ ইংরেজীতে গীতাঞ্জলির অনুবাদ করলেন। ভগ্নস্বাস্থ্য কবি লিখলেন 'ডাকদর' নাটক। তারা

ত' অত্যুৎকৃষ্ট শিল্প হ'য়েছে, রসিক মনকে আনন্দধারায় অভিষিক্ত করেছে প্রতিরিয়ত। কবি হাউসম্যানের স্বীকারোজির কথা জানি। তিনি বলেছেন যে অসুস্থ না হ'লে তাঁর হাত দিয়ে ভালো কবিতা বেরোয় না। কগ্ধ দেহ মানুষের পশুপ্রবৃত্তিকে স্তিমিত করে রাখে তার শুদ্ধ সন্তাকে সর্বমালিন্য থেকে মৃক্ত থাকতে সাহায্য করে। প্রাণশক্তির স্তিমিত স্রোত অন্যায়ের অনুকূল হয় না বলে আমাদের ধর্মে অনশনের প্রবর্তনা। শুধু প্রাচ্যদেশীয়দের কথাই বা বলি কেন পশ্চিমদেশীয় প্যাস্ক্যালও ত' এই মতের সমর্থন করেছেন। তিনি ভগ্ধস্বাস্থাকে, কণ্মজীবনকে নীতি এবং ধর্মের আদর্শ পীঠভৃমি হিসেবে গণ্য করেছেন। আলডুস হান্ধলি প্যাস্ক্যালের মতের পুরোপুরি সমর্থন করেননি যদিও আংশিক সমর্থন কখন কখন জানিয়েছেন। যে তত্ত্ব নীতি এবং ধর্ম জীবনে প্রযোজা, তার প্রয়োগ শিল্পজীবনেও ঘটবে কেননা, মানুষের জীবন একটা সামগ্রিক সন্তা। যখন মানুষের অভ্যন্তরীণ পশুশক্তি স্তিমিত হ'য়ে আসে তখন আত্মিক শক্তির পূর্ণতর উন্মেষ ঘটে। সে শক্তি শিল্পে, ধর্মে, নীতিতেও দর্শনে আত্মপ্রকাশ করে। হান্ধলি সাহেবের কথায় বলি ঃ

"When not excessive sickness or physical defect may act as a reminder that the things of this world are not quite so important as the animal and the social climber in us imagine them to be A mind which has made this discovery and which then succeeds as a result of suitable training in ignoring the distractions of pain and overcoming the temptation to think exclusively of its sick body has gone far to achieve that suprarational concentration of the will, at which the religious self education aims " (Ends and Means, 98 908)

মানুষের অধ্যাত্ম জীবনে ব্যাধি বা কগ্মতা, প্রাণপ্রাচুর্যের অভাবের প্রয়োজনীয়তার আংশিক স্বীকৃতি লাভ করল। হান্ধলি সাহেব প্যাসক্যালের কথায সায় দিলেন।

রঁলার প্রাণ প্রাচূর্যের সঙ্গে শিল্পকে যুক্ত করার প্রয়াসটুকু গ্রীক ঐতিহ্যের দ্বারা প্রভাবিত বলে আমরা মনে করি। যে কোন জাতির শিল্প ইতিহাস অনেক শিল্পীর দারিদ্রা, অনশন, ভগ্নস্বাস্থ্য ও ব্যাধির কথা আডাল ক'রে রেখেছে। এই দৃঃখের, সর্বনাশের অনুচবদের শিল্পের भना कभिएर (मवान वा जान भर्यामा शनि कन्नवान कान मुख्य निष्ट । वनः এই मध्य এই ব্যাধি, এই ক্ষতির দঠনে শিল্পীর মনের আগুন জ্বলে ওঠে অনির্বাণ শিখায়। প্রমিথিউসের আদিম স্বপ্ন বুঝি সার্থক হয়। শিল্পীর কল্পনা স্রোতে জলোচ্ছাস ঘটে, এই দুঃখের, ব্যাথার সংকীর্ণতায় ব্যাহত হয়ে ফোয়ারা সৃষ্টি হয়। আর কবি কল্পনার অনুপম শোভা সম্পদ রসিকজনকে যুগে যুগে আনন্দ দেয়। তাই বলি কবি কল্পন,কে উজ্জীবিত করার জন্য কবির স্বাস্থ্যাধিকোর প্রয়োজন নেই। বরং ব্যাধি, দারিদ্রা, অনশন এদের প্রয়োজন আছে শিল্পীর জীবনে। আমাদের সবচেয়ে মধুময় গীতি-কণিকটুকু চরম দুঃখের কথা বলে। সে দুঃখটুকুর, সে বেদনাটুকুর, সে অভাবটুকুর প্রয়োজন আছে শিল্পীর জীবনে। তাই রঁলার এই আনন্দের উপরে, স্বাস্থের উপরে, প্রাণপ্রাচুর্যের উপরে আত্যস্তিক নির্ভরতা আমরা সমর্থন করতে পারি না। শিল্পীর জীবনে হয়ত এদেরও প্রয়োজন আছে। কিন্তু সে প্রয়োজন সামান্য। আরো বড় প্রয়োজন আছে অভাববোধের। সে অভাব হ'ল প্রাচর্যের অভাব, স্বাস্থ্যের অভাব, পরিণতির অভাব। এই অভাববোধই শিল্পীকে নব নব প্রেরণায় প্রাণিত করে। সৃষ্টি কমল ফোটে সীমাহীন কালের স্পন্দিত সাগবে।

### পিকাসোর শিল্প দর্শন

পাব্লো পিকাসোর চিত্রকলা সম্বন্ধে নানান্ মুনির নানান্ মত। অধিকাংশ নির্বোধ দর্শকেরা ছिर्दित नैरिक्त भावत्ला भिकारमात नाम लिখा ना थाकरल भिकारमात आँका ছिविधिलिरक নিঃসন্দেহে জঞ্জাল ফেলার ঝুড়িতে নির্বাসন দিতেন। আশ্চর্যের কথা, দু'চারজন বোদ্ধা সমালোচকের খ্রশংসার কথা রাষ্ট্র হয়ে গেলেই সাধারণ দর্শকেরা অমনি শিল্পীকে বাহবা দিতে শুরু করেন। এই নির্বোধ সাধুবাদ দেওয়ার পিছনে বুদ্ধিদুপ্ত বোধের কোন কারুকর্ম থাকে না। আমরা জানি, রবীন্দ্রনাথের ছবির বেলাতেও ঠিক এই কথাই সত্য।পল্ ভেলেরি, আঁদ্রে জিদ, প্রমুখ কলা-সমালোচকেরা প্যারিসে অনুষ্ঠিত রবীন্দ্র চিত্র প্রদর্শনীর প্রশংসায় পঞ্চমূখ হয়ে না উঠলে জানি না রবীন্দ্রনাথের ভাগ্যে চিত্রশিল্পী হিসেবে দেশে বিদেশে এতটা অভিনন্দন জুটত কিনা। পাব্লো পিকাসোর ছবি সম্বন্ধেও সেই একই কথা বলা চলে। **गाजनामा ममात्नाहरूक कार्य इ**वि ভान नागन ; आत मिटे ভान नागात श्वति इंडिस পড়ল দেশেবিদেশে সংবাদপত্তে, রেডিও, টেলিভিশনের মাধ্যমে ; লোক না বুঝে বাহবা দিল। সাংবাদিকের দল চটকদার বিশেষণে ভৃষিত ক'রে পাব্লোর ছবির জয়গান করলেন। ১৯২২ সালের আঁকা অতি সাধারণ ছবি "Mother & Child", ১৯২৯ সালের আঁকা 'Still life', ১৯২৪ সালের আঁকা 'Paul in clown suit' প্রমুখ ছবিকে নির্বোধ প্রশান্তিতে দর্শক সাধারণ ভরিয়ে তুলল। কিন্তু জয়গান করা ও সাধুবাদ দেওয়া এক কথা এবং সত্যি সত্যি ছবি ভালো লাগাটা হ'ল অন্য কথা। এই ছবি ভালো লাগাটা হ'ল হৃদয়ের ব্যাপার, বোধির ব্যাপার। বৃদ্ধি এখানে তেমন ভাবে ক্রিয়াশীল হয়ে ওঠে না। ছবি দেখলাম, ছবি ভাল লাগল, সেটাই বড় কথা নয়। বিশ্লেষণ ক'রে যদি অপরকে বলতে হয় যে ছবি কেন ভাল লাগল তাহ'লে আমাকে এমন যুক্তি-তর্কের অবতারণা করতে হবে যা বৃদ্ধি আশ্রয়ী: আমাকে এমন ভাষায় আমার ভাল লাগাটাকে বোঝাতে হবে যা' অপবের কাছে বুদ্ধিগ্রাহা। এখন আমরা কিউবিস্ট পাব্লো পিকাসোকে বোঝার চেষ্টা করি। তাঁর ছবির নানান পর্যায়: ৰু পিরিয়ডের ছবি 'Women ironing' ১৯০৪ সালে আঁকা, ১৯০৫ সালে আঁকা 'At the Latin Angle', মনের এক একটা 'যুগ-অনুভৃতি' এক একটা বিশেষ রংকে আশ্রয় ক'রে প্রকাশ পেয়েছিল ; সে রং কখন ব্রু বা সাগর-নীল আবার কখনো বা পিঙ্ক বা রক্ত গোলাপের মত। এই রং-এর ব্যবহার সম্পূর্ণরূপে শিল্পীমানস নির্ভর ; এর কোন বস্তুতান্ত্রিক বা বিষয়-আশ্রয়ী ব্যাখ্যা নেই, যা একাম্ভভাবে নন্দনতাত্ত্বিক। এর মনস্তাত্ত্বিক ব্যাখ্যা সম্পূর্ণরূপে শিল্পী মন আশ্রয়ী। পিছ পিবিয়ডের অথবা বু পিরিয়ডের পিকাসোর চিত্রশৈলীর উৎসকে হয়ত আবিষ্কার করা যাবে কয়েকটি সমাজতান্ত্রিক, অর্থনৈতিক এবং ঐতিহাসিক সূত্রকে অবলম্বন ক'রে। এই তিনটি সূত্রকে আশ্রয় ক'রে যে জটিল ব্যাখ্যা প্রণালী উদ্ভূত হবে তা ব্যক্তিমানসে কীভাবে প্রতিক্রিয়া করে সেটুকুও বুঝতে হবে। কেননা সেটুকু না বুঝলে সহৃদয় হৃদয সংবাদীর অনুভবের বার্তাটুকু আমাদের কাছে পৌছুবে না। তাই ঐ সূত্রত্রয়ীকে অবলম্বন ক'রে সবশেষে আমরা একটি মনস্তাত্ত্বিক ব্যাখ্যাসূত্র গ্রহণ করব। তবেই আমরা জীবন নাটকের কোন একটি দৃশ্যকে যথাযথভাবে অনুভূতিমূল্যে গ্রহণ করতে পারব ; বিভাব, অনুভাব ও

ব্যভিচারী ভাবের সংযোগে তবেই যথাযথ রসনিষ্পত্তি ঘটবে। হিটলার স্পোনের কোন পারাবত নীড়কে বিধ্বস্ত করল আর তার ছায়া ফুটে উঠল পিকাসোর ছবিতে। সংবেদনশীল শিল্পীমানস ব্যথা বেদনায় উদ্বেল হয়ে উঠল, সে উদ্বেলতার স্বাক্ষর রইল পিকাসোর ছবিতে। ১৯২৭ সালে আঁকা 'গুএরণিকা' ধর্মী আর একখানি বিখ্যাত ছবি "Weeping Woman", সেই মৃক বেদনার, নেই নিঃশব্দ বাথার পারাবার অভ্রুর মৃক্তা ছড়িয়ে দিয়েছে দর্শকের মনের বেলাভূমিতে। ইতিহাসের পৈশাচিক 'ব্যতিক্রম' মানুষের সম্যক অনুভৃতির সুউচ্চলোকে উত্তীর্ণ ক'রে দিয়েছে। এ সত্য ঐতিহাসিক সত্য, এ সত্য শিল্পী মনকে এমনিভাবে নাড়া দেয় ; সেই আলোড়ন রূপে বসে সমৃদ্ধ নতুন নতুন ছবির জন্ম হয়। এ সত্য সহজ মনস্তাত্তিক সত্য। এটি শুধু যে পিকাসোর জীবনেই ঘটেছে তা' নয়, বিশ্ববরেণ্য অনেক শিল্পীর জীবনেই এটি ঘটেছিল। ইংরেজ কবির সেই বিখ্যাত উক্তি ; 'I lisp in numbers for the numbers came'— কাব্যের যে স্বভাব গতিব ইঙ্গিত রয়েছে তা রয়েছে পিকাসোর সেই ঐতিহাসিক উক্তিতে ই 'Painting is stronger than i am. It makes me do what it wants'; ছবি আঁকার ব্যাপারটা একটা স্বাভাবিক মানস প্রক্রিয়া— অবশ্য পিকাসোর পক্ষে ছবি আঁকতে না চাইলেও তাকৈ ছবি আঁকতে হ'ত। তা'হলে পিকাসোকে সাধুবাদ দেওয়ার বিশেষ কারণাটি কিং এটি আমাদের প্রণিধান ক'রে দেখতে হবে।

কিউবিস্ট পিকাসোর শিল্প-দর্শন নিপুণ বিশ্লেষণ সাপেক্ষ। মুখকে চাঁদের সঙ্গে কবিরা উপমিত করেছেন। চাঁদের রূপ কিন্তু সরল রেখায় টানা যায় না ; এরূপকে ফোটাতে হ'লে বক্র রেখাব আশ্রয় নিতে হয়। সোজা লাইনকে ভেঙ্গেচুবে গোলাকৃতি ক'রে তুলতে হয়। তারপর এখানে ওখানে একটু আধটু ভাঙ্গন ধরিয়ে চাঁদের মূর্তিটি গড়ে তোলা হয়। জামিতি বারের কম্পানে পেন্সিল পরিয়ে ধাঁ ক'রে একটা পূর্ণবৃত্ত অঙ্কন করলে চাঁদের রূপটুকু পাওয়া যায না। আবার গোলাকৃতি হ'লেও চাঁদের বৃত্তবলয় আর মানবমুখের বৃত্তবলয়ের মধ্যে অনেক তফাৎ থেকে যায়। তবুও কবিরা চাঁদের সঙ্গে মানুষের মুখেব তুলনা করেছেন কেননা সরলরেখাকে একই পদ্ধতিতে বক্র ক'রে তুলতে চাঁদের সৌন্দর্যকে মানুষের মুখাবয়বের মধ্যে প্রত্যক্ষ করা যায়। রেখাকে বঙ্কিম ক'রে অর্থাৎ সরল রেখায় নানান ধরনের ভাঙ্গচুর করে সুন্দরকে রেখাশ্রহী ক'রে তোলা যায়। সুতরাং সুন্দরকে প্রতিষ্ঠিত করতে হ'লে এক্ষেত্রে সরলরেখাকে বক্রবেখা ক'রে তলতে হবে। স্বভাবোক্তিকে বক্রোক্তির রূপরেখায় প্রতিষ্ঠিত করতে হবে। শিল্পপ্রাণ হিসেবে বক্রোক্তির ব্যাখ্যা বক্রোক্তিজীবিতকার কৃষ্ণকাচার্য করেছিলেন। তিনি বলেছিলেন বক্রোক্তিই রসের জীবাত। রসেন্টোর্ণ কাব্য লিখতে হ'লে বক্রোক্তির মধ্য দিয়ে কবিকে তার কাব্যকথা বলতে হবে। অঙ্কন শিল্পীরাও এর বাতিক্রম नन। এই काञ्जिण्डि मिन्नीता करतिष्ट्न आवश्मान काल धरत। वान्नीकि, रशमात, कालिमाम, এঁরা সবাই এই কাজটুকুই করেছেন। বড বড চিত্রশিল্পী, বাইজান্তিয় চিত্রশিল্পী, প্রাচীন ভারতীয় চিত্রশিল্পী. এঁরা সবাই বক্রোক্তিবাদী। রবীন্দ্রনাথ সেদিন বলেছিলেন ঃ "সহজ্ঞ সুরে সহজ্ঞ কথা শুনিয়ে দিতে তোরে সাহস নাহি পাই।" পৃথিবী জ্বোড়া বক্রোক্তিবাদের বন্যার সামনে অথচ দঢ় পদক্ষেপে এগিয়ে গিয়ে এই বক্রোক্তিবাদকে প্রতিহত করলেন। কিউবিস্ট পিকাসো সোজা লাইন টানলেন। প্রকৃতির বাইরের জটিলরূপের অন্তরে তিনি দেখলেন সরলরেখা আদ্রিত নানান ধরনেব জ্যামিতিক রূপ কিন্তু সরলরেখার দ্বারা গঠিত। এই সরলরেখার জ্ঞাদ

আমরা বিস্মৃত হতে বসেছিলাম। একদিন এই জাদু কাজ করেছিল প্রাচীন মিশরীয় শিল্পে, প্রাচীন নিগ্রো আর্টে। যে শক্তি, যে বীর্য, যে সৌন্দর্য, এই সরলরেখাকে আশ্রয় করল পাব্লো পিকাসোর কিউবিস্ট ছবিতে, তার সঙ্গে পরিচয় আছে শিল্প ইতিহাসের ছাত্রদের। তাই পিকাসো যখন সরলরেখার আশ্রয়ে চিত্ররূপ ফুটিয়ে তুলতে চাইলেন তখন তাত্ত্বিকেরা কিউবিজ্ঞমের শিল্প-দর্শনটুকুকে দুটি সহজ প্রাচীন প্রবাদে প্রকাশ করলেন ঃ (১) Strength is beauty এবং (২) A straight line is stronger than a curved line.

আদিম মানুবের শক্তিপূজার তত্ত্বটি ঐ প্রথমোক্ত বচনের মধ্যে নিহিত। মানুব শক্তিমানকে ভিয়ন্ধর সুন্দর' ভেবে পূজাে করেছিল, শ্রদ্ধার নয়, ভয়ে। শক্তি এবং সৌন্দর্যের সমীকরণ পরিণত মানুবের পরিশীলিত মননের কাছে তেমনভাবে আবেদন করে না। ফুল বা নারীর সৌন্দর্য শক্তির দ্যোতক না হ'য়েও আমাদের মনোহরণ করে। সুন্দরী রমণীর মুখের ডৌলটি গোলাপের পাপড়ির অপূর্ব ব্যঞ্জনা বক্ররেখাকে আশ্রয় ক'রে প্রমূর্ত হয়ে ওঠে। সমান্তরাল সরলবেখার চেয়ে আবার বক্ররেখা যে অনেক শক্তিশালী সেটা বাস্তকার এবং স্থপতিরা জানেন। তাই তাঁরা সেতু নির্মাণে দিগন্তবিস্তারী সমান্তরাল রেখার চেয়ে বৃত্তাকার রেখাকে বেশী প্রাধান্য দেন; সেতুর শক্তি বৃত্তাকার 'আর্চের' শক্তি। তা হ'লে কিউবিজমের মূল দৃ'টি সূত্রকেই বর্জন করতে হয়।

এ কথা আমরা পূর্বেই বলেছি যে সরলবেখার জাদুই হল কিউবিস্ট আর্টের মর্মকথা। রিচার্ড ও অগডেন কথিত "Meaning of Meaning" পিকাসো ফুটিয়ে তুলতে চেয়েছেন তার এই কিউবিসম্বর্মী ছবিতে; এই জাদুতেই মুগ্ধ হয়েছেন এক শ্রেণীর দর্শক ও সমালোচকদের দল। ছবি পরিচিত অর্থকে অতিক্রম ক'রে অনাস্বাদিত-পর্ব ব্যঞ্জনায় মণ্ডিত হ য়ে উঠেছে তাদেব চোখে। বহু সমালোচকের চোখে তাও ধরা পড়ল। তাঁর প্রথম পর্যায়েব কিউবিজ্ঞমে পিকাসো চোখে দেখা প্রাকৃতিক রূপগুলোকে, মানুষের মুখ, তার্র বহিরাবয়ব, নিসর্গ শোভা--- এগুলোর অস্তুরে অনুস্যুত জ্যামিতিক রূপকে ধ'রে দিলেন তাঁর ছবিতে। এই যুগের বিখ্যাত ছবি ঃ 'Head of a lady in a Mantilla'। তার পরে তাঁব কিউবিস্ট চিত্রশৈলী যখন আরো পরিণত হ'য়ে উঠল তখন তাঁর শিল্পে দ্বিতীয় যুগের সূত্রপাত। জ্যামিতিক রূপগুলোর স্থানান্তরীকরণ ঘটল এ যুগে ঃ তারা তাদের প্রাকৃতিক ক্রমকে লগুন ক'রে ছবির পরিপ্রেক্ষিতে ব্যতিক্রম স্থানে আরোপিত হ'ল। উদাহরণ দিই পিকাসোর "Portrait of M. Kahnweilar" ছবিটির ; বলতে পারি পিকাসো চোখে দেখা জ্যামিতিক রূপের অনেকগুলো টুকবো নিয়ে গাণিতিক permutation ও combination এর খেলায় মেতে উঠলেন। সাদা চোখে অদেখা রূপের জগত ফুটে উঠল পিকাসোর ছবিতে। তাঁর সব ছবির সৌন্দর্য ও ব্য**ঞ্জনা** যে আমাদের চোখে ধরা পড়েছে তা নয়। তবু এ কথা বলা চলে যে, তিনি রূপের জগতের একটা নতুন দিক উদ্বাটিত ক'রে দিয়েছেন। পরাতাত্ত্বিক, দার্শনিক যেমন নতুন ক'রে আমাদের পরিচিত জগতকে দে'খে তার অল্কুত ধরনের বিশ্লেষণ দিয়েছেন ঠিক তেমনি ক'রে পিকাসোর ছবির জগত একটা অন্তত রূপের জগতকে আমাদের কাছে মেলে ধরেছে। অন্তত রসও ভারতীয় রসশাস্ত্রে রস ব'লে স্বীকৃত; অতএব কিউবিস্ট পিকাসো অন্তুত রসের প্রবর্তন করলেও তাঁকে ভারতীয নন্দনতন্ত্বের ব্যাখ্যা সূত্র দিয়ে বৃঝে নিয়ে মহৎশিল্পীর মর্যাদা দেওয়া যায়। সরলরেখাই সৌন্দর্যের আরুর এবং শ**ন্তিই** সৌন্দর্য— এই ধরনের অযৌক্তিক ব্যাখ্যাসত্র গ্রহণ না করেও আমবা পিকাসোর কিউবিস্ট চিত্রশৈলীকে

সাধুবাদ দিতে পারি। অন্তুত রসও ব্যঞ্জনা আশ্রয়ী। সে ব্যঞ্জনা আমরা কেউ কেউ প্রত্যক্ষ করেছি পিকাসোর কোন কোন ছবিতে। সবাই যে তা করতে পারি নি এটা সত্য। অবশ্য আমরা সবাই ত' সামনে রাখা টেবিলটাকে তার 'সম্পর্ণরূপে' দেখতে পাই না : তার কিছটা দেখি এবং কিছুটা কল্পনা ক'রে নিই। এই সহজ্ঞ সত্যটিকে আমরা সহজ্ঞে স্বীকার করতে চাই না। কেননা টেবিলটাকে দেখার সময় 'দৃশ্য' অংশ এবং 'কল্পিড' অংশের ভেদটুকু করতে আমরা ভূলে যাই। এই ভেদটুকু দার্শনিকের চোখে ধরা পডল। তেমনিধারা পিকাসোর চোখে নানান দৃষ্টিকোণ থেকে দেখা প্রাকৃত জগতের যে রূপটুকু ধরা পড়ল তা আমাদের মত অধিকাংশ মানুষের চোখেই অদেখা। আমরা প্রাকত রূপটককে অভ্যাসগত প্রাকত রূপেই দেখি। পিকাসো সেই প্রাকৃত রূপের সহজ ছন্দোময় রূপটুকুকে সরল রেখাশ্রয়ী ক'রে প্রত্যক্ষ করলেন। তাই তাঁর দেখা এবং আমাদের দেখার মধ্যে পার্থক্য রইল। সেই পার্থক্যটুকু যখন ছবিতে ফটে উঠল তখন আমাদের মনে তা অন্তত রসেব সৃষ্টি করল। পিকাসোর ছবি তাই রসোন্তীর্ণ হ'ল। আর তা কেমন ক'রে হ'ল সে তত্ত্ব হ'ল অনির্বচনীয় তত্ত্ব। আমরা আবার তন্ত্রশাস্ত্রের উপমাটি উদ্ধার করে বলব যে শিল্প হ'ল পাখীর এক গাছ থেকে আর এক গাছে উডে যাওয়া। আকাশে উডে যাওয়াব চিহ্ন থাকে না কোথাও। পিকাসোর শিরের যাত্রাপথও তাই অনির্বচনীয় রহস্য ঘেরা। যারা তাকে বঝবে তারা 'আনন্দে করিবে পান সধা নিরবধি'।

# কার্ল মার্কসের নন্দনতাত্ত্বিক সূত্র

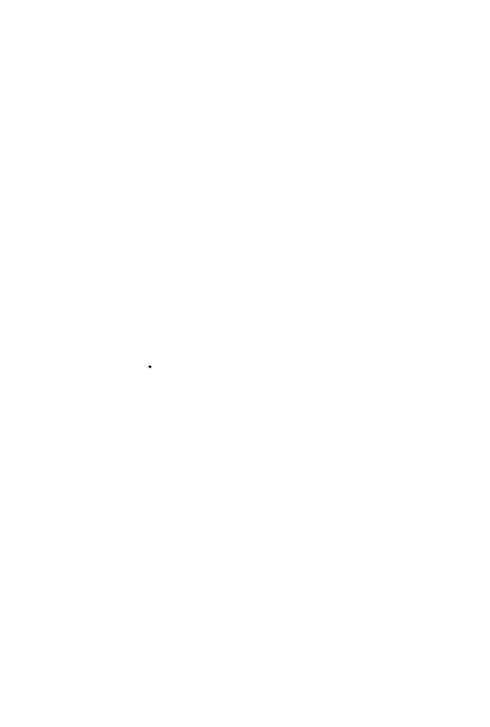
কার্ল মার্কস ও এঙ্গেলসের নন্দনতত্ত্বের তুলনামূলক আলোচনা দিয়ে এই প্রবন্ধের সূত্রপাত করি। এমন কথা পশ্চিমদেশের পশ্চিতের। বললেন যে, কার্ল মার্কসের রুচি ছিল ইউরোপীয় कृष्ठि এবং ফ্রিডিক এঙ্গেলসের কৃष्ठि ছিল মূলতঃ জার্মান এবং তার বনিয়াদও ছিল আঞ্চলিক উৎকর্ষ-অপকর্ষ ধারণার উপর প্রতিষ্ঠিত। মার্কসের নন্দনতাত্ত্বিক ধারণ। বস্তুতাস্ত্রিক বাস্তবতা বিবর্জিত বললে সত্যর অপলাপ করা হবে না : অপরপক্ষে এঙ্গেলস বাস্তবতা তত্ত্বে ঘোরতব বিশ্বাসী ছিলেন। এঙ্গেলস্ হাতে কলমে সাহিত। সমালোচনাব কাজ করেছিলেন, মার্কস দেশের ক্র্যাসিক্যাল সাহিত্য-ঐতিহ্যকে সাগ্রহে গ্রহণ করেছিলেন। বন বিশ্ববিদ্যালয়ের প্রথিতযশা অধ্যাপক শ্লেগেলের কাছে তিনি দর্শন এবং নন্দনতত্ত্বের পাঠ নিযেছিলেন। এইভাবে উভয়ের মধ্যে ভিন্নধর্মী নন্দনতান্ত্রিক মানসিকতা গড়ে উঠলেও তাঁরা তাঁদের শিল্প চেতনায় পরস্পরকে যে প্রভাবিত করেছিলেন, সে সম্বন্ধে সন্দেহের অবকাশ নেই। নির্বস্ত চিন্তনে এবং সুসম্বদ্ধ তর্কজাল বিস্তারে কার্ল মার্কস ছিলেন অননাসাধারণ প্রতিভা। এঙ্গেলসের মধ্যে স্বতঃস্ফুর্ত সংবেদনশীলতা অতিমাত্রায় সুপ্রকট। বিশ্ববিদ্যালয়ের ধারাবাহিক শিক্ষা-শৃদ্ধালা কার্ল মার্কসের মানসিকতায় যে সুবিন্যস্ত পারম্পর্য বোধ সৃষ্টি করেছিল তার কিন্তু অভাব ছিল এঙ্গেলসের মনে। ঐতিহাসিক বলেন, কার্ল মার্কস দু-দুবার ধারাবাহিকভাবে নন্দনতাত্ত্বিক আলোচনা করার জন্য প্রয়াসী হয়েছিলেন। ১৮৪১-৪২ সালের শীতে মার্কস হেগেলের শিল্পতত্ত্ব ও ধর্মতত্ত্বের বিস্তৃত পর্যালোচনা করার জন্য যে প্রস্তুত হয়েছিলেন তার সাক্ষা প্রমাণ রয়েছে এই মনীষীর জীবন ইতিহাসে।

মার্কসীয় নন্দনতাত্ত্বিক ধারণাকে এক কথায় 'হিস্টোবিসিজম' কথাটির দ্বারা সূচিত করা হয়ে থাকে। শিল্প হ'ল মানুষেব সাংস্কৃতিক কর্মকুশলতার নিদর্শন। সামাজিক-ঐতিহাসিক বিবর্তন ধারার মধ্য দিয়ে মানুষ আপনার অন্তরস্থ সত্যটুকুকে উপলব্ধি করে এবং সেই উপলব্ধির পথে শিল্প হ'ল একটি পদক্ষেপ। মানুষেব বিভিন্ন ধবনেব সাংস্কৃতিক কৃতিসমূত্রে একটি যে এই শিল্পকলা তা মানুষের অন্যান্য কর্মকুশলতাকেও প্রভাবিত করে। মানুষের নৈতিক কর্ম, তার ধর্মীয়, সামাজিক ও রাজনৈতিক ক্রিয়াকলাপ ও তার শিল্প চেতনার রূপাস্তর ঘটায়। এই ধরনের পারস্পরিক প্রভাবের জোয়ার ভাঁটা মনুষ্য সমাজ গঠনে আদ্যন্ত কাল জুড়ে চলেছে এবং চলবে। কোন একটি বিশেষ কালের পরিপ্রেক্ষিতে যেমন মানুষের ভিন্নধর্মী ক্রিয়ার পারম্পর্যকে প্রভাবিত করার এই তম্বটুকু সত্য বলে মার্কস স্বীকার করেছেন তেমনি আবার নিরবধিকালের পটভূমিকায় মানুষের বিভিন্ন ধরনের অতীত কীর্তিকলাপ যে ভবিষ্যৎকালের সাংস্কৃতিক কৃতিকে প্রভাবিত করে, এ কথাও বলেছেন অসংকোচে। এই দুরুহতত্ত্বের ব্যাখ্যা করভে গিয়ে তিনি 'Synchronic ও Diachronic' প্রভাবের কথা স্বীকার করেছেন। সমাজশ্রেণীর আভান্তরীণ সাধারণ ছন্দ্ব ও আনুষঙ্গিক বিবর্তন মানুষের দৃষ্টিভঙ্গীকে আদর্শবাদী রূপ দেয় : এই রূপান্তরিত দৃষ্টিভঙ্গী আবার মানুষের শিল্পকর্ম এবং নন্দনতান্ত্রিক ধারণাকে ক্রমান্বয়ে প্রভাবিত করে। মানুষের মনে যখন কোন বিশেষ ধরনের আদর্শায়িত ভাব-ভাবনা বাসা বাঁধে তখন ত। চুড়ান্ত বলে কখনই চিরকাল গণ্য হয় না। किছুদিনের মধ্যে নতুন ধ্বনের চিন্তার উদ্ভবের ফলে নতুন ধ্রনের দৃষ্টিভঙ্গী জন্ম নেয়। এই নতুন দৃষ্টিভঙ্গী পুরাতন ভাব-ভাবনাকে দ্বন্দ্ব যুদ্ধে আহান করে এবং তাদের পরাস্ত করতে গিয়ে নিজেদেব মধ্যে কিছু কিছু পরিবর্তন ঘটিয়ে ফেলে। এই ব্যাপারে মানুষের অনুভৃতি এবং ইচ্ছাশক্তির ভূমিকা খুবই সক্রিয়। শিল্পের উৎপত্তি এবং শিল্পের ভূমিকা সম্বন্ধে মার্কসের সমস্ত নন্দনতাত্ত্বিক বিচাবই ইতিহাস আশ্রিত ; অর্থাৎ ইতিহাসের পটভূমিতে শিল্পের মূল্যায়নের কথা কার্ল মার্কস বললেন। এঙ্গেলস্, তাঁর ভাবজগতের সঙ্গী এ ব্যাপারে এক মত হলেন। মানুষের সভ্যতার বিবর্তনের পরিপ্রেক্ষণায় শিল্প-বিবর্তনের গুহ্য তত্ত্বটুকু অবারিত। হয়ে ওঠে। এই সভ্যতার বিবর্তন বলতে মার্কস বুঝেছেন শ্রেণী সংগ্রাম আর অত্যাচাব, অবিচার এবং অনিবাণ ক্ষধার হাত থেকে সংগ্রামী মান্য যে নিতা মক্তি কামনা করেছে. তার সেই মরণজয়ী মুক্তি কামনাটুকুকে। এই সভ্যতার বিবর্তনের পথে 'Homo Faber' অর্থাৎ যে মান্য হাতে কলমে কাজ ক'বে জিনিসপত্র তৈরী করে সেই মান্যই তার হাড়ভাঙ্গা খটুনী ও জগৎ জোড়া অজ্ঞানতার বিনিময়ে এক ধ্বনের সহজ জীবনযাত্রা খুঁজে পাবে; এই সহজ জীবনযাত্রা হবে খেলার মাধুর্যে এবং সরলতায় ভরপুর। মার্কসীয় এই লীলাতত্ত্বে বলা হয়েছে যে মানষ তার নন্দনতাত্ত্বিক এষণার পর্ণ অভিব্যক্তি ঘটাবে এই ধরনের লীলাময় জীবনযাত্রার মাধ্যমে: 'Homo Faber' অর্থাৎ মেহনতী মানুষ 'Homo Aestheticus' অর্থাৎ শিল্পী মানুষে রূপান্তরিত হবে। তার শিল্পী জীবনের সবটুকু সন্তাব্যতা সত্য হয়ে উঠবে। মানুষের শিল্প কর্ম তাঁব অন্যান্য নানানবিধ ক্রিয়াকলাপের দ্বাবা অন্বিত। মার্কসের মতে মানুষের এই শিল্প এয়ণা ও শৈল্পিক প্রকাশের আপেক্ষিক স্ববশ্যতা রয়েছে। তাঁর ইতিহাসবাদ বা Historicism শিল্পের এই আনুপাতিক স্ববশ্যতাকে স্বীকার করেছে।

ঐতিহাসিক ধারাবাহিকতার সঙ্গে তার মৌল ভাব-ভাবনার সঙ্গে শিল্পের একটা নিগুঢ় সম্পর্ক কার্ল মার্কস্ স্বীকাব করেছেন। মার্কসবাদীদের নন্দনতাত্ত্বিক ধারণা যে তিনটি স্তম্ভের উপন প্রতিষ্ঠিত তারা হ'ল ঃ (১) মানুষেব সকল কৃষ্টিমূলক কৃতির মূলে যে পরিশ্রম রয়েছে সেই পরিশ্রমট্রক (১) জাতির অগ্রগতির জন্য যে সামাজিক বিপ্লব মূলতঃ দায়ী সেই বিপ্লবের কালটুকু এবং (৬) কমিউনিজমকে লক্ষ্য হিসেবে অগ্রগণ্য করা— তা এবং তার ঐতিহাসিক গতিশীলতার পূর্ণচ্ছেদেব বাস্তব রূপায়ণ যে কমিউনিজমে তাদের এই উভয়বিধ ধারণাটুকু। কায়িক পরিশ্রমকে শিল্পচেতনার মূল উপাদান হিসেবে গ্রহণ করার কথা কার্ল মার্কস বললেন। অলস জীবনের কর্মহীন স্রোতোপথে যে শিল্পের সৌন্দর্য শতদল প্রস্ফুটিত হয় না, সে কথা তিনি দৃঢ় প্রত্যুয়ের সঙ্গে ঘোষণা করলেন। এই প্রসঙ্গে আমরা ফরাসী মনীষী রঁলার কথা স্মরণ করতে পারি। তিনিও বার বার বললেন যে, অলস শিল্পীর জীবন সার্থক শিল্পকৃতির ঐশ্বর্যে কখনই ঐশ্বর্যবান হয়ে ওঠে না। মানুষের কায়িক পরিশ্রম সর্ববিধ শিল্প এষণার পাদপীঠ: শিল্পকৃতি কখনই মেহনতী মানুষের মেহনত বা কায়িক পরিশ্রম থেকে জাত বিষয় নয়। বৈপ্লবিক সামাজিক পবিবর্তন যে পথে আসে, সেই সংগ্রামী মানুষের মৃত্যুপণ করা সংগ্রামের প্রতি সাধারণ মানুষের দৃষ্টিভঙ্গীটুকু নির্মাপিত ও নির্ধারিত করে দেয় চারুশিল্প। তাই কার্ল মার্কস বললেন যে, চারু শিল্প সম্বন্ধে আগের যুগের ধারণা ছিল যে শিল্প মানুষের क्रित नियुखा ; जा मानुराव क्रिकि मुक्कित भर्यामा (मयः। निरम्नत मुख्न आकारन मानुरावत চিত্ত মৃক্তি পায় স্বচ্ছন্দ বিচরণে। সেই স্ববশ স্বচ্ছন্দবিহারী শিল্পকলাকে মার্কস দেখলেন কমিউনিস্ট আদর্শ ও আন্দোলনের বাহন হিসেবে। শিল্প মেহনতী মানুষের মুক্তির পতাকা বহন করবে। এই সত্যটুকু তিনি প্রচার করলেন।

# সপ্তম স্তবক

ক্রোচীয় নন্দনতত্ত্বে প্রতিভান ও প্রকাশ ক্রোচীয় নন্দনতত্ত্বে প্রতিভান ও শিল্প ক্রোচের মতে সুন্দর ও কুৎসিত : নন্দনতাত্ত্বিক অনুভূতি ক্রোচের দৃষ্টিতে মধ্যযুগীয় ও রেনেসাঁস যুগের নন্দনতত্ত্ব ক্রোচের দৃষ্টিতে দেকার্তীয় ও লাইবনিজীয় নন্দনতত্ত্ব : বুমগার্টেন ক্রোচের ভাষাবিচার ঃ হুমবোল্ট ও স্টাইনথলের পর্যালোচনা ক্রোচের দৃষ্টিতে শিল্প ও দর্শনশাস্ত্র : পারস্পরিক সম্বন্ধ



#### সপ্তম স্তবক

### ক্রোচের নন্দনতত্ত্বে প্রতিভান ও প্রকাশ

জ্ঞান দ্বিবিধ; তাৎক্ষণিক জ্ঞান এবং তর্কশাস্ত্রসম্মত জ্ঞান\*। তাৎক্ষণিক জ্ঞান আসে কল্পনার (Imagination) মাধ্যমে; তর্কশাস্ত্রসম্মত জ্ঞান আসে বৃদ্ধির (Intellect) পথ বেয়ে; প্রথম জ্ঞানটি হল বিশেষ জ্ঞান, ব্যক্তিবিশেষের সুখ দুঃখ আনন্দ বেদনাব সম্বন্ধে ব্যক্তিকেন্দ্রিক জ্ঞান (Individual); অন্যটি হল সামান্যের (Universal) জ্ঞান। ব্যক্তি বা বস্তু বিশেষের জ্ঞানে, (প্রথম পর্যায়ের) আমরা বিভিন্ন ব্যক্তিব সম্বন্ধ সম্পর্কেও জ্ঞান লাভ কবি, প্রথম পর্যায়ের জ্ঞানে আমরা রূপকল্পের (Images) ক্পেটুকু পাই; দ্বিতীয় পর্যায়ের জ্ঞানে পাই তৎসম্বন্ধীয় ধারণা (concepts)।

দৈনন্দিন জীবনে আমবা প্রতিনিয়তই তাৎক্ষণিক জ্ঞানের দোহাই পাড়ি। যখনই আমরা কোনো অনুভূত সত্যের, কোনো সহজলভা পথে জ্ঞাত সত্যের সংজ্ঞা দিতে পারি না. তর্কশাস্ত্রসম্মত পথে সত্যটিকে প্রমাণ কবতে পারি না তখনই আমরা বলি যে তাৎক্ষণিক জ্ঞানের পথে আমরা এই সত্যে উপনীত হযেছি। যারা দর্শনশাস্ত্রগত বিমুর্ত্ত চিন্তায় বিশ্বাসী তাঁদের মতামতকে রাজনীতিবিদেরা বিশেষ মূল্য দেন না এই বলে যে দেশের আর্থ-সামাজিক অবস্থার সঙ্গে এদের সাক্ষাৎ পরিচয় নেই , অর্থাৎ এদের তাৎক্ষণিক জ্ঞানের অভাব। শিক্ষাবিদ্ পশ্তিতেরাও দেখতে চান যে ছাত্রদের মধ্যে সম্যক জ্ঞানার্জনের পূর্বে যেন তাদের মধ্যে প্রতিভানগত শক্তিব ও তাৎক্ষণিক জ্ঞানসাভের শক্তির (Intuitive faculty) পূর্ণ বিকাশ ঘটে। শিল্পকলার মূল্য নির্ণায়ক বিচারক মণ্ডলীও শিল্পকলার গুণাগুণ বিচার প্রসঙ্গে তত্ত্ব ও দর্শনগত মূল্যায়ন পদ্ধতির চেয়ে সোজাসুজি তাৎক্ষণিক জ্ঞানরে পথে বিচার করেন। আর সাধারণ মানুষ তো দৈনন্দিন জীবনে বিচার বৃদ্ধিগত জ্ঞানকে পরিহার করে তাৎক্ষণিক জ্ঞান বা intuitionকে সর্বাচ্চ মর্যাদা দেয়।

এইভাবে তাৎক্ষণিক জ্ঞান নানান ক্ষেত্রে মর্যাদা পেলেও তাদ্ধিক এবং দার্শনিক আলোচনায় তাৎক্ষণিক জ্ঞানের উপযুক্ত মর্যাদা স্বীকৃত হয় নি। সে ক্ষেত্রে দীর্ঘদিন ধরে যে শাস্ত্রটি তার একাধিপত্য বজায় রেখেছে তা হ'ল তর্কশাস্ত্র বা Logic। যাঁরা তর্কশাস্ত্রর প্রতিদ্বন্দ্বী হিসেবে তাৎক্ষণিক জ্ঞান সম্বন্ধীয় বিজ্ঞানের কথা বলেন (Science of intuitive knowledge) তাঁদেব কন্তে প্রতায়ের সূর ধ্বনিত হয় না। তর্কশাস্ত্র সম্মত জ্ঞান (Logical Knowledge) এই রাজত্বের সিংহ ভাগ দখল করে আছে। তাৎক্ষণিক জ্ঞান (intuition) বৌদ্ধিক জ্ঞানের সেবক মাত্র। বৃদ্ধিগত জ্ঞানের আলো ছাড়া তাৎক্ষণিক জ্ঞান একেবারেই মচল। বলা হয় বৌদ্ধিক জ্ঞান হ'ল প্রভূ তাৎক্ষণিক জ্ঞান হ'ল ভৃত্য। যদিও ভৃত্যরূপী প্রতিভানিক জ্ঞান কখন কখন বৌদ্ধিক জ্ঞানের কাজে লাগে কিন্তু যে অর্থে বৌদ্ধিক জ্ঞান

\*এই অধ্যায়ে পাঠকের আলোচা বিষয়টির বোধের সৌকর্যের জন্য আমরা প্রতিভান ও তাৎক্ষণিক জ্ঞান শব্দ দুটিকে একই অর্থে ব্যবহার করেছি। ক্রোচীয় অর্থে প্রতিভান ও মনোবিদ্যাগত intuition বা তাৎক্ষণিক জ্ঞানেব মধ্যে প্রভেদ আছে তাই আমরা যথাসময়ে তাৎক্ষণিক জ্ঞানের পরিবর্তে প্রতিভান শব্দটিকে বাবহার করেছি এবং তাৎক্ষণিক জ্ঞান শব্দটিরও উল্লেখ করিনি।

বা Intellect প্রাতিভানিক জ্ঞানের (intuition) পক্ষে অপরিহার্য সে অর্থে প্রাতিভানিক জ্ঞান বৌদ্ধিক জ্ঞানের পক্ষে অপরিহার্য নয়। প্রতিভান হল অন্ধ ; বৃদ্ধি তাকে চক্ষুম্মান করে তোলে।

এই দীর্ঘদিনের অন্ধবিশ্বাসকে অপসারণ করে আমাদের নতন করে ভাবতে হবে শিখতে হবে যে, প্রতিভানগত জ্ঞানের কোনো সহায়ক প্রভুর প্রয়োজন নেই : বৃদ্ধি বা অন্য কোনো প্রবন্তির কাছ থেকে আলো ধার করে তাকে চক্ষত্মান হতে হবে না। কারণ সে নিজেই চক্ষুথান। নিঃসন্দেহে এ কথা বলা যায় যে, তর্কশাস্ত্রগত ধারণার মধ্যে প্রতিভানের (intuition) মিশ্রণ সহজ ও স্বাভাবিক। এমন অনেক ক্ষেত্র রয়েছে যেখানে প্রতিভান স্ব-মহিমায় প্রোজ্জল : তর্কগত ধাবণার কোনো মিশ্রণ সেখানে নেই। অতএব বলা চলে যে. অবিমিশ্র প্রতিভানও সম্ভব। আমরা যখন একজন চিত্রকরকে চন্দ্রিমা বিধৌত প্রকতির সৌন্দর্য ধারায় অবগাহন করতে দেখি এবং তৎসষ্ট চিত্র-চিত্রণে মগধ হই তখন আমরা কোনো তর্কশাস্ত্রের ধারণার সাহাযা গ্রহণ করি না। গ্রামের ছবি আঁকার কাজে, গীত রচনার কাজে, গীতি কবিতার শব্দ চয়নের কাজে আমাদের দৈনন্দিন জীবনে উচ্চারিত নানাবিধ প্রশ্নে, নানান একমের চাওয়ায়, দৃঃখ প্রকাশের নানান স্বরগ্রামে কোথাও আমরা তর্কশাস্ক্রসম্মত ধারণার সহায়তা গ্রহণ করি না। এমনকি অনভত বিষয়গুলির পারস্পরিক সম্বন্ধ অনধাবনের ক্ষেত্রেও বৃদ্ধির কোন নির্দিষ্ট ভূমিকা থাকে না। প্রতিভান এবং তত্ত্বধারণার মিলনের ফলে আমাদের অভিজ্ঞতা সমৃদ্ধ হয় : একের প্রতিভান অপরের কাছে গ্রহণযোগ্য হয় একথা স্বীকার করেও বলা চলে যে তত্ত্বগত ধারণা বা concept যখনই প্রতিভানের সংমিশ্রণে নতন রূপ পায়, আর তা বিশুদ্ধ বা বৃদ্ধিগত ধারণা থাকে না। কেননা এই মিশ্রণের ফলে বৃদ্ধিগত ধারণা বা concept তার স্বকীয় ধর্ম ও স্বাধীনতাটক হারিয়ে ফেলে। এই রূপান্তরিত ধারণা (concept) তখন প্রতিভানের উপাদান হিসেবে ব্যবহৃত হয়। উদাহরণ দিই, কোনো বিয়োগান্ত নাটকের নায়ক যখন দর্শনগত তত্ত্বাবলী উদ্ধাব করে স্বগতোক্তি করেন তখন তা কেবলমাত্র বৃদ্ধি আশ্রিত তত্ত্বাবলীব রূপ না নিয়ে তা তখন সেই নায়কের ঝঞ্চাতাডিত ক্রিষ্ট, ক্রিন্ন ব্যক্তিত্বের আক্ষেপকে প্রকাশ করে ৷ কোনো শিল্পীর আঁকা ছবিতে যখন আমরা লাল রঙের বহুল

১। এই প্রসঙ্গে আমনা সেক্ষপীয়রের 'মাাকবেথ' নটক থেকে উদ্ধৃতি দিতে পারি। নাটকের প্রভান্তভাগে লেডী মাাকবেথের মৃত্যু সংবাদে অভিভূত মাাকবেথের কঠে আমরা যে বিখ্যাত দার্শনিক উদ্ধৃতিটি শুনি তা নিঃসন্দেহে বৃদ্ধি আশ্রহী এবং তার অর্থের অনুধাবন উচ্চতর মেধা ও বৃদ্ধির অপেক্ষা রাখে। পত্নীর বিযোগ বেদনায় ব্যথাতুর সম্রাটের উক্তিথেকে আমরা মাাকবেথের দার্শনিক সুলভ চারিক্রিক ধর্মের সাক্ষাও পাই। উচ্চাকাঙ্ক্ষী প্রতিভাময়ী স্ত্রীর প্রেরুলায় যে সহৃদয় মানুষ্টি ধীরে ধীরে তার বদ্ধু বাৎসলা, সেবা-পরায়ণ কৃতজ্ঞ চারিক্র-ধর্মকে হারিয়ে কুর ক্ষমতালোভী সম্রাটে রূপান্তরিত হয়েছিল সেই হারানো মানুষ্টির দেখা পাই। সুউচ্চ বৌদ্ধিক ধারণা আপনার স্বধর্ম ত্যাগ ক'রে এক স্বদাশর জ্বানী মানুষ্টের আক্রো বিহল চরিক্রটিকে উদঘাটিত করেছে।

"To-morrow Fo-morrow and To-morrow Creeps in this petty pace From day to day,
To the last Syllable of recorded times,
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death "\*

বাবহার দেখি তখন সে লাল রংকে আমরা পদার্থবিদের বিশ্লেষক চোখে দেখি না; তাকে গ্রহণ করি ঐ চিত্রটির অংকিত অবিচ্ছেদ্য অংশরূপে। দৃষ্টির বিষয়বস্তুতে আমবা যখন নানান দার্শনিক মতবাদ বা ধারণার প্রমূর্তিকে অবলোকন করি আর এই প্রমূর্তির মাধ্যমে তাদের রূপাস্তর ঘটে, তার ফলে তারা আর বৃদ্ধিগত ধারণা থাকে না। শিল্পসৃষ্টির ক্ষেত্রে এমনি করেই বৌদ্ধিক ধারণার রূপাস্তর ঘটে। বৃদ্ধিগত ধারণা প্রতিভানের রূপ পায়। আবার দার্শনিক আলোচনায় প্রতিভানলব্ধ সত্তোর অপ্রত্লতা না থাকলেও তাকে মূলতঃ বৌদ্ধিক ধারণাকপে (concept) চিহ্নিত করা হয়ে থাকে।

The Promessi Sposi— গ্রন্থের কাহিনীর বিবরণে নীতিশাস্ত্র সম্বন্ধীয় বহবিধ বিশ্লেষণ ও ব্যাখা। থাকলেও এটিকে প্রতিভানগত কাহিনীর মর্যাদা দেওয়া হয়। একইভাবে বলা চলে যে, দার্শনিক সোপেনহয়ারের দার্শনিক আলোচনায় যে সব কাহিনী এবং প্লেষাত্মক মন্তব্য সংযুক্ত হয়েছে তারা কখনই দার্শনিকপ্রবরেব মহতী দার্শনিক আলোচনাব ধর্ম ও গৌববকে খর্ব করে নি। বৈজ্ঞানিক বা বিজ্ঞান সম্বন্ধীয় গ্রন্থ এবং চারটি শিল্পকর্ম— এদের মধ্যে সেইটুকু বাবধান রয়েছে যেটুকু থাকে একটি বৃদ্ধি নির্ভর ঘটনা ও একটি প্রতিভান নির্ভব ঘটনার আবেদনের মধ্যে, বৃদ্ধি বা প্রতিভানের চেহাবাটা ধরা পড়ে এই সামগ্রিক কপ বিচাব ক'রে; আমাদের প্রায় সকল অভিজ্ঞতার মধ্যেই বৃদ্ধি এবং প্রতিভান কান্ধ করে এবং এই উভয়বিধ প্রক্রিযার ফলে আবেদনের মধ্যে একটি মুখ্যরূপ সৃষ্ট হয়; তা কখন বৃদ্ধিগত, কখনও বা তা প্রতিভানগত। আবেদনের এই সামগ্রিক কপের বিচারেই আমাদের এই অভিজ্ঞতার রূপে নির্বয় হয়।

প্রাতিভানিক জ্ঞান ধাবণা বা (concept)-র ওপর একেবাবেই নির্ভরশীল নয় একথা বললেও প্রতিভানের সত্য এবং যথার্থ পরিচযটুরু দেওয়া হয় না। অপর পক্ষে যাঁরা প্রত্যক্ষত তাৎক্ষণিক জ্ঞানকে বৃদ্ধির ওপর নির্ভরশীল একথা বলেন না তাঁবাও কিন্তু প্রতিভানের স্বরূপ এবং ধর্মকে পরিষ্কারভাবে ব্যাখ্যা করতে পারেন না। সাধাবণভাবে তাৎক্ষণিক জ্ঞান বলতে আমরা প্রতিভানকে বৃদ্ধি একথা আগেই বলেছি এবং এই প্রতিভান হ'ল প্রত্যক্ষণের রূপভেদ। কোনো বিষয়কে সতা বা real হিসেবে জানাই হল প্রতিভানের কাছ।

একথা সতা যে প্রত্যক্ষণ হ'ল একধবণের প্রতিভান। আমি যখন আমার পড়ার ঘরে বসে অনুভব করি যে আমি আমার পবিচিত জায়গাটিতে বসে লিখছি, কালি, কলম, দোয়াত, কাগজ এ সবই আমার লেখার কাজে সহাযতা করছে তখন এ জ্ঞানটুকু হ'ল প্রতিভানগত। এ ছাড়াও যদি আমি মনে করি যে ঠিক এই সময় আর একটি শহরে বসে অনা একটি বাড়ির পড়ার ঘরে বসে কালি, কলম, কাগজ, পেনসিল নিয়ে আমি লিখছি— এই ধবণের পূর্ণাঙ্গ চিত্রকল্পও প্রতিভানগত। অর্থাৎ এই মৃহূর্তে আমার পড়ার টেবির্লেবসে আমি যে লিখছি সেই চিত্রকল্পও প্রতিভানগত। অর্থাৎ এই মৃহূর্তে আমার পড়ার টেবির্লেবসে আমি যে লিখছি সেই চিত্রকল্পটি সতা হলেও অন্য একটি শহরে আমার আর একটি বাড়ির পড়ার ঘরে বসে লেখার কল্পিত ছবিটিও কম সত্য নয়। অর্থাৎ কিনা আমার বর্তমান পড়ার টেবিলে বসে লেখার ঘটনাটি এবং আমার অন্য একটি বাড়ির পড়ার ঘরে বসে লেখার কল্পিত ঘটনাটির মধ্যে যেটুকু ব্যবধান আছে তা হল বাহ্য সম্পর্কের; প্রতিভানের আপন ধর্ম রক্ষার পক্ষে তার প্রয়োজনীয়তাটুকু হ'ল অপ্রধান বা (secondary)। যদি আমরা এমন একটি মানব মনের কল্পনা করতে পারি যে প্রথম প্রতিভান বা প্রজ্ঞার সহায়তায় বহির্ভগতের জ্ঞান আহরণ করছে

তাহলে শুধু তার পক্ষেই বহির্দ্ধগতের প্রত্যক্ষ জ্ঞান লাভ করা সম্ভব হবে। বিষয়ের সত্য জ্ঞান বিষয়টির যথার্থ (Real) ছবি এবং অযথার্থ (unreal images) ছবির মধ্যেকার পার্থক্যের উপর প্রতিষ্ঠিত এবং এই প্রভেদ বা পার্থকাটুকু আমাদের প্রথম জ্বানার মৃহুর্তে অনুপস্থিত থাকলে এটিকে গুদ্ধ স্বজ্ঞা (pure intuition) বলা চলে। এই ধরণের গুদ্ধ স্বজ্ঞা বিষয়ের যথার্থ এবং অযথার্থ কোন জ্ঞানই দেয় না ; একে প্রত্যক্ষণ বা perceptionও বলা যানে না। এই শুদ্ধ স্বজ্ঞার জগতে কোনো কিছুই সৎ (Real) নয় আবার কোনো কিছুই অসৎ (Nothing is real) নয়। বয়স্ক মনুদ্ধতায় এই অদ্ভুত অভিজ্ঞতার তূলনা আমরা কেবল শিশুর কল্পনা আশ্রিত চিত্রকল্পের সঙ্গে তুলনা করতে পারি। শিশুমনে যেমন সত্য-মিথ্যা, ইতিহাস-রূপকথা এরা সবই একাকার হযে যায় তেমনি মানুষের প্রথম অভিজ্ঞাত স্বজ্ঞায়ও এরূপ একটি অবস্থা ঘটে। শিশুচিত্তে যেমন সত্যের প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতা ও কল্পনাব উদার সংমিশ্রণে কোনো বাধা নেই তেমনিধারা আমাদের প্রতিভান ও স্বজ্ঞার ক্ষেত্রেও এতদুয়ের ভেদ খুব দৃঢ়ভাবে স্বীকৃত হয়নি। প্রতিভান বা স্বজ্ঞা হ'ল বিষয়ের প্রত্যক্ষ জ্ঞানেব সঙ্গে বিষয়ের সম্ভাব্য সরলিকৃত প্রতিচ্ছবির সমন্ত্রয় : এই সমন্ত্রয়ে এতদুভয়ের মিলন রেখার কোনো চিহ্নই থাকে না। আমাদের প্রতিভান আশ্রিত জ্ঞানে আমরা নিজেদেব জ্ঞানের বিষয়ের বিপরীত মেরুতে অবস্থান করি না ; বহির্জগতেব বিরোধিতা করাও আমাদের ধর্ম নয়। আমরা শুধু আমাদের মনের প্রত্যক্ষ জ্ঞানজাত মানস প্রতিবিম্বকে (impressions) আত্মস্বতন্ত্ররূপে প্রতিষ্ঠা করি।

প্রতিভানকে যাঁবা স্থান কালের ক্রমানুসারে সঙ্জিত সংবদেনমাত্র মনে করেন তাঁরা প্রতিভান সম্বন্ধে প্রায় সত্য ধারণার অধিকারী। এঁদের মতে স্থান এবং কাল হ'ল প্রতিভানের রূপভেদ (torms of intuition)। স্থানের আধারে ও কালের পারম্পর্যে প্রতিভান প্রতিষ্ঠিত। প্রাতিভানিক ক্রিয়াকর্ম কালগত এবং স্থানগত ধারণাব যুগ্ম-ক্রিয়া-ফল স্বরূপ। ইতিপূর্বে প্রতিভান সংযুক্ত বৃদ্ধিগত ধ্যানধারণা সম্বন্ধে যে কথা বলা হয়েছে তা কিন্তু আলোচ্য ক্ষেত্রে প্রযোজ্য। প্রতিভান বা স্বজ্ঞা স্থান অতিরিক্ত এবং কাল অতিরিক্ত অভিজ্ঞতা রূপে বিরাজ করতে পারে। আকাশের গাঢ় নীল বং, আমাদেব অনুভবের বং, যন্ত্রণার আর্তি, ইচ্ছাগত প্রয়াস এরা সবাই আমাদের চেতনায় মূর্ত হয়ে উঠতে পারে। এদের ক্ষেত্রে স্থান এবং কালের কোনো ভূমিকাই নেই। কখন কখন আমাদের প্রাতিতানিক জ্ঞানে স্থানের ব্যাপ্তিটুকু কালানুক্রমিক পারস্পর্য ব্যতীতই ধরা পড়ে ; আবার এর উন্টোটাও ঘটে। যে সব ক্ষেত্রে স্থানের ব্যাপ্তি এবং কালের পারম্পর্য এতদুভয়ের অভিজ্ঞতার প্রেক্ষাপটে প্রতিভান বিধৃত হয়, তাদের উপস্থিতিটুকু তখনই অনুভূত হয় না। উত্তরকালে চিন্তন এবং বিশ্লেষণের সাহায্যে আমরা এটিকে আবিষ্কার করি। স্থানের ব্যাপ্তি এবং কালের পারম্পর্যটুকু প্রাতিভানিক রূপের সঙ্গে পরিপূর্ণরূপে মিশে যায় এবং এই সন্মিলনে অভিজ্ঞতার বিষয়রূপে প্রতিভাত হয় ; যে কপে অভিজ্ঞতা রূপবদ্ধ হয় তার সঙ্গে এই স্থান এবং কালের কোনো সম্বন্ধ নেই। আমরা যখন কোনো ছবি দেখি বা নৈসূর্গিক দুশ্যের সৌন্দর্যের রসাস্বাদন করি তখন কি আমরা ঐ চিত্রান্তর্গত স্থানিক সংস্থানের (space) কথা ভাবতে পারি? ছবি দেখার সময় বা নিসর্গ শোভার রসাস্বাদন করার সময় যেমন আমরা স্থানিক বিষয় সম্বন্ধে অবহিত থাকি না, ঠিক তেমনি যখন আমরা কোনো একটি গল্প শুনি বা কোনো একটি গান আমাদের মোহিত করে তখন কি আমরা তার তালগত পারম্পর্যের কথা একবারও চিম্ভা করিং কালগত ব্যাপারটি তখনই ধরা পড়ে যখন আমরা এই অভিজ্ঞতার বিশ্লেষণ করি? একথা বলা চলে যে, শিল্প মাধ্যমে স্থান এবং কালের প্রকাশ ঘটে না ; প্রকাশ ঘটে মনুষ্য চরিত্রের অনন্যতার, তার ব্যক্তিত্ত্বের। আধুনিক দর্শনশাস্ত্রে এমন অনেক মতবাদিতা আছে যাদের সঙ্গে আমাদের মতের খুব মিল নেই। পূর্বতন যুগের স্থান এবং কালের সহজ্ঞ ধারণার ব্যাপারটি এযুগে অবজ্ঞাত, বৃদ্ধিগত ধ্যানধারণার জটিলতায় এরা কন্টকিত। আরও বলা চলে, যাঁরা স্থান এবং কালকে পুরোপুরি গঠনধর্মী নির্দেশক বলে স্বীকার করেন না, ক্রোচের ভাষায় প্রকোষ্ঠ ও ক্রিয়াকর্ম (categories and functions) এর গুণমানও স্থান এবং কালের মধ্যে আবিষ্কার তাঁরা কিন্তু এদের সম্মিলন ঘটানোর জন্য তৎপর হন। স্থান এবং কালকে তাঁরা ভিন্নভাবে গ্রহণ করেন। কারও কারও কাছে স্বজ্ঞা হ'ল স্থানগত : কালগত পারস্পর্যকেও এই স্থানিক ব্যাপ্তির মধ্যে বৃঝতে হয়। ত্রি-মাত্রিক স্থানকে দার্শনিক চিস্তায় অপ্রয়োজনীয় বলে অন্যেরা পরিত্যাগ করেছেন এবং স্থানগত বিস্তারকে সর্বপ্রকার বিশেষ স্থানিক নির্দেশনার অন্তরায বলে গ্রহণ করেছেন। এখন প্রশ্ন জাগতে পারে, এক্ষেত্রে স্থানগত শৃঙ্খলার কি বিশেষ কোনো ভূমিকা আছে? কালের পারস্পর্যকে এই স্থানিক বিস্তারের সহজ ব্যবস্থায় কি বিধৃত করা যেতে পারে ? সমালোচনা ও বিরুদ্ধ তর্কখণ্ডনের সূত্র এরই মধ্যে বোধহয় নিহিত ; এক্ষেত্রে কোনো এক ধরণের প্রাতিভানিক ক্রিয়াকর্মের প্রয়োজনীয়তা অনুভূত হয়। এখন প্রশ্ন জাগে এই ধরনের প্রাতিভানিক ক্রিয়াকর্মে আমরা কি কোনোভাবে স্ববশ্যতার অভাবটুকু অনুভব করি না ? এই অভিজ্ঞতার স্থানিক এবং কালগত অবস্থান এর চরিত্রকে কোথাও ক্ষুণ্ণ করে না। এই ধরণের প্রাতিভানিক ক্রিযাকর্মের ধারণা হ'ল চিন্তন কর্মের বিশেষ প্রকোষ্ঠ (category) এবং এরই মাধ্যমে আমরা জ্ঞানের বিষয়কে তার বিশিষ্ট ব্যবহারগত রূপে জানতে পারি।

প্রাতিভানিক জ্ঞানকে বৃদ্ধিগত সৌকর্যের (intellectualism) প্রভাব থেকে মৃক্ত ক'রে আমরা প্রাতিভানিক জ্ঞানের ব্যাখ্যা এবং বিচার একটি ভিন্নতর দিক থেকে করব। আমাদের অভিজ্ঞতার নিম্নতম সীমা হ'ল সংবেদন ; অনাকার বিষয়বস্তু হিসাবে সংবেদনকৈ spirit বা চিত্ত কখনই জানতে পারে না। বিষয়ের জ্ঞান তখনই হয় যখন তা বিশেষ আকার ধারণ করে ; এই আকারের ধারণার মধ্যেই জ্ঞানের সীমা নিহিত। জড়বস্তু যখন আকার বিচ্যুত হয় তখন তা নিষ্ক্রিয় যান্ত্রিকতায় পর্যবসিত হয়। মানুষের চিন্তকে (spirit) এটিকে স্বীকার করতে হয় ; মানব চিত্ত এটির সৃষ্টি কর্তা নয়। অবশ্য একে ছাড়া মানুষের কোনো জ্ঞান, কোনো ক্রিয়া একেবারেই সম্ভব নয়। জড় পদার্থ মানুষের পাশবিকতাকে উদ্দীপ্ত করে; মানুষের পাশব প্রবৃত্তি, তার ক্ষণিক উদ্দীপনা (impulse) এসবই হ'ল জড়ের বাজত্বের অঙ্গীভৃত। মানুষের মনুষ্যত্ত হ'ল অধ্যাত্ম শক্তির লীলাক্ষেত্র। আমরা যখন আমাদের মনোগত অবস্থাকে বোঝার চেষ্টা করি তখন আমরা মনের যে চিত্র পাই তা পুরোপুরি আত্মম্বতম্ব ও রূপময় হয়ে ওঠে না। এইরকম একটা মানদিক অবস্থার মধ্যে আমরা জ্ঞানের বিষয় ও জ্ঞানের রূপের মধ্যেকার প্রভেদটুকু বুঝতে পারি। এই যে জ্ঞানের বিষয় ও জ্ঞানের রূপের কথা বলা হ'ল তারা কিন্তু পরস্পব বিরোধী নয় ; তাদের পার্থক্যটুকু বোঝা গেলেও তারা আমাদের মনের দৃটি ভিন্নধর্মী কর্ম নয়। জ্ঞানের বিষয় হল বহিরাগত ; এই বিষয়ের নিরম্ভর অভিঘাতে আমরা বিপর্যস্ত হয়ে পড়ি। যা কিছু বহিরাগত তাকে নিরন্তর রূপ দেয় মনের আন্তর ক্রিয়া। অভিজ্ঞতার বিষয়বস্তুর নির্দিষ্ট রূপটি আমরা পাই যখন জড়কে আমাদের মন বা চিত্ত যথাযথ রূপ দিয়ে তাকে রূপময় করে তোলে। জীবন এবং জগতের ব্যবহারিক রূপ**টু**কু এই ভাবেই

৩১০ নন্দন্তব্

আসে। আমাদের অভিজ্ঞতার বিষয় হ'ল জড বিষয়ের জ্ঞান, এবং এই জড় বিষয়ই একটি প্রতিভানের সঙ্গে আর একটি প্রতিভানের পার্থক্যটুকু নির্দ্দেশ করে। অভিজ্ঞতার প্রাতিভানিক রূপের কোনো বৈচিত্র্য নেই ; প্রাতিভানিক রূপ হ'ল স্থির, অচঞ্চল ; এটি অধ্যাত্ম ক্রিয়া (spiritual activity) ; জড়ের রূপান্তর ঘটলেও অধ্যাত্ম ক্রিয়ার রূপান্তর ঘটে না। অধ্যাত্ম ক্রিযা জড় বিষয়ের সান্নিধ্য ব্যতীত concrete বা ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য বাস্তব হয়ে উঠতে পারে না। আমাদেব যুগের একটি বিস্ময়কর ঘটনা হ'ল যে মানুষের অধ্যাত্ম কর্মকে (spiritual activity) আমরা যথাযথ মর্যাদা দিই না : এ কাজটি হ'ল অনাকার রূপহীন জড জগৎকে রূপদান কবা torm বা রূপ দিয়ে রূপয়য় করে তোলা। মনুষ্য সন্তার মূল স্বভাবই এই অধ্যাত্ম কর্ম ও রূপদান কর্ম। এই অধ্যাত্ম ক্রিয়াকে অনেকেই দেবদেবী আশ্রিত রূপকথার অঙ্গীভৃত করে দেখে। এ হ'ল একটি বড ভ্রান্তি: এই ভ্রান্তির মধ্যে এক ধরণের যান্ত্রিক প্রক্রিয়া প্রচছন থাকে। আমাদেব মধ্যে অনেকেই এই অধ্যাদ্ম ক্রিয়াটুকুর স্বরূপ বৃঝতে পারে না। মানুষের সৈনন্দিন ক্রিয়াকলাপ থেকে এই স্বজ্ঞা বা প্রতিভানকে অনেকেই (অধ্যাত্ম কর্ম) পৃথক করতে শেখেনি। অনেকেই মনে করেন যে কায়িক পরিশ্রমে ঘর্মাক্ত হয়ে ওঠা এবং গভীব চিন্তন কর্মে আত্মনিযোগ কবা এতদুভয়ের মধ্যে কোনো গুণগত পার্থকা নেই। যা আছে তা হ'ল পরিমাণগত। ঠাণ্ডা লাগা, শীতে হি হি করা এবং ইচ্ছাশক্তির ব্যবহার ক'রে তার নিরসন কবা— এ দুয়ের মধ্যে কোনো গুণগত প্রভেদ নেই, আছে পরিমাণগত পার্থক্য। অবশ্য যাঁরা যুক্তি তর্কেব প্রতি আস্থা রাখেন তাদের অনেকেই মানুষের চিন্তন কর্ম এবং জ্ঞানের বিষয়বস্তুর অবিচল চরিত্র দৃটিকে একটি বৃহত্তর ধারণার অন্তবর্তী করে এদেব সমন্বয় সাধন করেন। এই ধবনের সমন্ত্র সাধন অবশ্য সম্ভব কিনা সেক্ষেত্রে সন্দেহের অবকাশ আছে। এই সমন্ত্র সাধনের তত্ত্ব প্রাথমিকভাবে এ দৃটির পার্থক্যের নির্দেশ,কবে ; বস্তুর জডরূপ এবং তাব জ্ঞাতাগ্রাহ্য ব্দপ এদুটিকে স্বীকাব করেই আমরা আমাদের আলোচনার পরবর্তী পর্যাযে উপনীত হব।

প্রতিভানকে কখন কখন সবল সংবেদন হিসাবে গ্রহণ কবা হয়েছে। এটি একটি মস্ত ভুল। এই ভুলটিব নিরসন করলে সহজ বুদ্ধিব (common sense) অনুজ্ঞাকে অশ্বীকার কবা হয়, তাই পুরোপুরি অশ্বীকৃতিব অমর্যাদা থেকে একে রক্ষা কবার জন্ম বলা হয়েছে যে পতিভান হ'ল সংবেদনাশ্রমী রূপমাত্র (Associations & Sensations)। Association বা আসঙ্গ কথাটিব অর্থ দ্বিবিধ। প্রথম অর্থে সংযোগ বলতে আমরা বুঝি আমাদের স্মৃতির ভাণ্ডার থেকে নানান তথ্য এবং তত্ত্বের উদ্ধাব ক'রে তাকে তাৎক্ষণিক অভিজ্ঞতার সঙ্গে যুক্ত করে একটি পরিপূর্ণ কপদর্শন করা; এ কাজটি পুরোপুরি চেতন মনের কর্ম। দ্বিতীয় অর্থে Association বা আসঙ্গ বলতে আমরা বুঝি আমাদের অচেতন বা অবচেতন মনোজগতের উপাদান যখন এই তাৎক্ষণিক অভিজ্ঞতার সঙ্গে যুক্ত হয় তখন আমরা প্রাকৃত জগতের সংবেদনশীলতার গণ্ডির মধ্যে আবদ্ধ থাকি। এদুটির কোনটির সঙ্গেই আমাদের প্রতিভান ধারণা সাযুক্ত্য লাভ করে না। এটি স্মৃতিও নয় অথবা সংবেদন প্রবাহও নয়। এই প্রতিভান হ'ল সৃষ্টিধর্শ্মী, রূপাশ্রমী এবং সম্পূর্ণরূপে একক ও অননা। এই যোগচুকু হ'ল সৃষ্টিশীল, সমন্বয়ধর্শ্মী অধ্যাত্মকর্ম। এই সমন্বয়ধর্শ্মী কর্মাটি হ'ল আসঙ্গ (Association)। এব ক্রিয়াশীল ধর্মটির জন্য আমরা সহক্রেই প্রতিভানকে সক্রিয় কর্মরূপে চিহ্নিত ক'রে শুধুমাত্র সংবেদন থেকে এর পার্থকাচুকু নির্দিষ্ট করতে পারি।

মনস্তত্ত্ববিদেরা সংবেদনকে সংবেদনোন্তর একটি মানসিক অবস্থা থেকে পৃথক করেছেন। এ অবস্থাটি পুরোপুরি 'বৃদ্ধি আশ্ররী' ধারণার পর্যায়ে পড়ে না। এ অবস্থাটিকে রূপকরের অবস্থাবা প্রতিনিধিত্বর পর্যায় বলা চলে (Representation or Image)। এই প্রতিনিধিত্বমূলক রূপকরের সঙ্গে আমাদের প্রতিভানের তফাৎ কর্তটুকু তা বৃঞ্জতে হবে। এই প্রতিনিধিত্বমূলক রূপকরে বলতে আমরা কি যে বৃদ্ধি তা আমরা নিজেরাই পুরোপুরি বৃদ্ধি না। এই প্রতিনিধিত্বমূলক রূপকরেই কিন্তু প্রতিভান হয়ে উঠতে পারে যদি আমবা একে সংবেদনের ভিত্তিভূমি থেকে পৃথক করে ভাবতে পারি। আর যদি একে আমরা জটিল সংবেদন রূপে ভাবি তাহলে আমাদের আবার সেই সহজ প্রাকৃত সংবেদনশীলতার জগতে আবদ্ধ থাকতে হবে। এই দ্বার্থবাধক শব্দটির যথাযথ ব্যাখ্যা করা দৃঃসাধ্য; যদি আমরা সংবেদনেব সঙ্গেরপকল্পকে দ্বিতীয় পর্যায়ের সম্বন্ধের দ্বারা দ্বিতীয়মানেব (seconded degree) সম্বন্ধ করতে চাই তাহলে এই দ্বিতীয় পর্যায়ের সম্বন্ধটুকু কি কোন গুণগত অথবা আকারগত পার্থক্যের কথা বলে? যদি তা বলে তাহলে এই প্রতিনিধিত্বমূলক রূপকল্প (Representation) সংবেদনের প্রসার মাত্র এবং এটিকে প্রতিভানের মর্যাদ্য দেওয়া যেতে পারে। আর যদি এর দ্বারা বৃহত্তর জাটিলতা এবং পরিমাণগত, বস্তুগত পার্থক্য স্টিলতার উদ্বব হবে।

প্রতিভানিক ক্রিয়াকর্মের মধ্যে স্বজ্ঞা বা প্রতিভান ঠিক ততেটুকুই থাকে যত্টুকু তা প্রকট , যদি আমবা এই বাক্যটির অর্থ বিশ্লেষণে জটিলতার সম্মুখীন হই তাব কারণ হল আমরা প্রকাশ বা expression শব্দটিকে অত্যন্ত সংকীর্ণ অর্থে গ্রহণ করি। "প্রকাশ" বলতে আমরা সাধারণত বান্ধায় প্রকাশ বা Verbal expression-কে বুঝি। কিন্তু বান্ধায় প্রকাশ ছাড়াও ভিরতর প্রকাশের ধারণা আমাদের আছে যেমন রেখা, বং ও গীতিময় শব্দের মাধ্যমে প্রকাশ মানুষ বাগ্মীরূপে, গায়করূপে, চিত্রীরূপে এবং আরও হাজারো রূপে আপনাকে প্রকাশ করে। মানুষ যেভাবেই নিজেকে প্রকাশ করুক না কেন তার মধ্যে প্রতিভান কর্ম অনুসৃতি। আমরা যখন কোন একটি জ্যামিতিক ছবি আঁকি তখন নিশ্চয়ই আমাদেব মনে সেই চিত্রটির রূপকল্প প্র্রেইে বিদ্যানন ছিল অনাথায় কি করে আমরা Black Board বা সাদা কাগজের ওপর সেই ছবিটি 'চটজলদি' আঁকতে পারি। এই মনোগত রূপকল্পটি ছাড়া আমরা কি কখনও সিসিলি দ্বীপের মানচিত্র আঁকতে পারি। এই মনোগত রূপকল্পটি ছাড়া আমরা কি কখনও সিসিলি দ্বীপের মানচিত্র আঁকতে পারি। এই অনাবেই আমাদের অনুভৃতি আমাদের অভিজ্ঞতার নানান ছবি শব্দের মাধ্যমকে আশ্রয় করে অধ্যাত্ম কর্মরূপে আপনাকে প্রকাশ করে। জ্ঞানের এই প্রক্রিয়ায় (cognitive Process) প্রতিভানকে প্রকাশ থেকে পৃথকরূপে নির্দ্ধিষ্ট করা অতীব দুরুহ কর্ম। কারণ এরা একে অপরের সঙ্গে অঙ্গাঙ্গী রূপে জড়িত হয়ে আবির্ভ্ত হয়; এই সমন্থ্যের মূলে আছে একটি গভীর সত্য, তা হল তারা দুই নয় তারা একই।

আমরা বিষয়ের বা বস্তুর যে প্রাভিভানিক রূপটুকু পাই বস্তুতপক্ষে তার থেকেও পূর্ণতর প্রাভিভানিক রূপ ও লভ্য বলে আমাদের অনেকের ধারণা; এটি একটি বড় দ্রাস্তি । এমন কথা আমরা অনেককেই বলতে শুনেছি যে তাঁদের মনে অনেক অনেক মহতী ধারণা বাসা বেঁধে আছে কিন্তু তারা সেগুলো যথাযথ ভাবে প্রকাশ করতে পারেনা। কিন্তু প্রকৃতপক্ষে ঘটনাটি অনারকম। যদি তাদের মনে কোনরকম মহতী ধারণা থেকে থাকত তবে অবশাই তারা তা প্রকট ক'রে তুলত যদি এই ধারণাগুলো অন্তর্হিত হয়ে থাকে অথবা প্রকাশকালে দেখা যায় যে তারা সংখ্যায় অত্যন্ত অন্ধ তখন বুঝতে হবে, হয় তাদের মনে এই ধরনের কোনো মহতী

ধারণা ছিল না অথবা থাকলেও তাদেব সংখা ছিল নগন্য। অনেকের মতই আমরা মনে করি যে নানান দেশ বিদেশের ছবি আমাদের কল্পনায় সত্য হয়ে থাকে : মনে মনে যে সব চিত্র বা মর্ত্তি রচনা করি তা সবই চিত্রীর আঁকা ছবির মতই সুন্দর; আমরা মনে মনে যে সব মূর্তি গড়ি তা ভাস্করকত মূর্তির মতই সুন্দর আর যেটুকু প্রকাশে আমরা অকৃতকার্য হই সেটুকু আমাদের মনের মণিকোঠায় অপ্রকট থেকে যায়। তাঁরা ভাবেন, বিশ্বাস করেন যে র্যাফেলকত ম্যাডোনার ছবি যে কেউ মনে মনে আঁকতে পারেন কিন্তু র্যাফেল এত বড় শিল্পী হতে পেরেছিলেন তার কারণ তিনি চিত্রসজনের টেকনিক বা শৈলীকৈ আয়ত্ত করতে পেরেছিলেন। এই ধরণের মত খুবই প্রাস্ত। আমবা জগত সম্বন্ধে যেটুকু প্রাতিভানিক জ্ঞান অর্জন করি তা ছোট ছোট প্রকাশ কর্মের সমষ্টি , এই ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র প্রকাশ বিন্দুগুলো বৃহৎ থেকে বৃহত্তর রূপ পরিগ্রহ করে যখন আমাদের অধ্যাত্ম মনোনিবেশেব শক্তি পরিবর্দ্ধিত হয়। মুহর্ত্তের অভিজ্ঞতা বৃহত্তর পরিপ্রেক্ষিতে প্রতিষ্ঠা লাভ করে। আমরা মনে মনে বিচার করে বলি : "এটি একটি মান্ষ", "ওটি একটি ঘোডা", "এটি খুব ভারি", "ওটি খুব ধারালো", "এতে আমি খুব খুশী", প্রভৃতি। এই ধরণের ছবিগুলি আলো এবং রঙের মিশ্রণে উচ্জ্বল; অসতর্ক ভাবে তুলি চালিয়ে বিশৃশ্বল রঙের সমাবেশে যেটুকু চিত্রমূল্য থাকে এটির মধ্যেও সেটি লক্ষণীয়। এর মধ্যে অন্য কোনো বৈশিষ্ট্য খুঁজে পাওয়া ভার। আমাদের দৈনন্দিন কাজকর্মের এটি হল ভিত্তিভূমি। এটি একটি পস্তকের নির্ঘটের মত (index)। বস্তু বা বিষয়ের উপর আমরা যে নাম অঙ্কিত করে দি বস্তুনিচয় সেই নামেই পরিচিত হয়। শুধু দিন যাপনের প্রাণ ধারণের জন্য এই ধরনের নামাঙ্কিত বস্তু নিশ্চয় আমাদের দৈনন্দিন কাজটক সহজেই চালিয়ে যায়। কখন কখন পস্তকের নির্ঘণ্ট থেকে আমরা পুস্তকের মূল কলেবরে প্রবেশ করি; নামাঙ্কিত পত্রসূচী থেকে বস্তু বা বিষয়ে উপগত হই: ছোট ছোট আংশিক প্রাতিভানিক জ্ঞান থেকে মহন্তম এবং উচ্চতম প্রাতিভানিক জ্ঞান লাভ করি। এই যে ক্ষুদ্র থেকে বৃহতে উত্তরণ এটি কিন্তু সহজ কর্ম নয়। এই সত্যটুকু আমরা জানতে পারি যদি শিল্পীদের মনস্তত্ত্ব সম্বন্ধে আমরা যথাযথ অধ্যায়ন করি: তখনি আমরা বুঝতে পারি যে শিল্পী যখন কোন বস্তু বা বিষয়কে পলকমাত্র দর্শন করে তখন প্রকৃত পক্ষে সে কিছুই দেখেনা। প্রাতিভানিক জ্ঞান ব্যতীত এই ধরণের দেখায় বস্তুর স্বরূপ উদঘাটিত হয়না, বস্তু বা বিষয়ের ব্যঙ্গচিত্রটুকু এই ভাবে হয়ত করা সম্ভব হয়। শিল্পী যখন কোন ব্যক্তির চিত্র চিত্রণে যত্নবান হয় তখন সেই ব্যক্তিটি তার কাছে আবিষ্কারের অপেক্ষায় কম্পমান এক অনাবিষ্কৃত জগতের মতো। তাইতো মাইকেল এঞ্জেলো বলেছিলেন "শিল্পী তাঁর হাত দিয়ে ছবি আঁকেননা আঁকেন মস্তিম্ব দিয়ে Convent of the Graces এব প্রধান ধর্মযাজক বিশ্বিত হয়ে দেখেছিলেন যে লিওনার্দো দাভিঞ্চি তাঁর চিত্র Last Supper ন সামনে দিনের পর দিন নিশ্চল হয়ে দাঁড়িয়ে থাকতেন; তুলি দিয়ে রঙ বা রেখার কোন টানই তিনি দেননি এই সময়। লিওনাদোর এই মানস সক্রিয়তা এবং কায়িক নিষ্ক্রিয়তা সম্বন্ধে তিনি বলেছিলেন : প্রতিভাধর মানুষদের মন যখন সৃষ্টিশীল কর্মে খুবই সক্রিয় তখন তারা ব্যবহারিক কাজকর্মে একেবারেই নিষ্ক্রিয়। একজন শিল্পী তখনই শিল্পী হয়ে ওঠেন যখন অন্য মানুষের চকিতে অনুভব করা সত্যকে তিনি সৃষ্টিযোগ্য বিষয় রূপে দেখেন। যখন কাউকে আমরা শ্বিতহাস্য প্রফুল্ল দেখি তখন প্রকৃতপক্ষে আমরা ঐ মৃদুহাসির সম্বন্ধে একটা অঞ্পন্ত ধারণা করি। কিন্তু শিল্পী এই হাসিটুকুর সবটুকু সুষমাকে তার ব্যাপক ধর্মকে প্রত্যক্ষ করেন এবং তাকে ছবিতে যথাযথ রূপ দেন! আমবা জানি যে আমাদেব প্রিথ বন্ধুবও (তাকে আমরা রোজ দেখি) চেহারার খুঁটিনাটি আমাদের প্রাতিভানিক জ্ঞানে ধরা থাকেনা। অন্য মানুষের থেকে পৃথক করা দুই একটি গুণ সম্বন্ধে আমরা অবহিত হই এবং তার ফলেই জনতার সরণি থেকে তাকে পৃথক করে দেখি। সঙ্গীতের প্রকাশ সম্বন্ধে আমাদের বিদ্রাস্তিচুকু (illusion) অনেক কম, কেননা গীতিকার শ্রোতা বা রসিক জনের মনে সঙ্গীতের সুর মূর্চ্ছনার যে ছবিটি আছে তার কোন পরিবর্তন সাধন করতে পারেন না। বিটোফেনের (Nineth symphony) যেন তার নিজস্ব প্রাতিভানিক দৃষ্টির ফলশ্রুতি নয়; অথবা তাঁর প্রতিভান সিম্মনির জনক নয়। যিনি আপন শ্রেম্বর্থ নিয়ে গর্বিত তাঁর পক্ষে হতাশ হবাব কারণ তখনই ঘটে যখন সরল গাণিতিক হিসাবে তার সম্পত্তির হস্বতা ধরা পড়ে; ঠিক তেমনি যিনি আপন চিদ্ধা ভাবনার এবং কল্পনার ঐশ্বর্থ সম্বন্ধে দৃঢ় প্রতায়বাদী তার যখন প্রকাশ কমে ঘটিতি হয় তখন তিনি নিরাশ হয়ে পড়েন। জাগতিক ঐশ্বর্যবান মানুষকে আমরা বলি তুমি তোমাব টাকা পয়সা গুণে দেখো; আর সাধারণ মানুষকে তার প্রাতিভানিক ঐশ্বর্যের হিসাব নিকাশ করতে গিয়ে বলি: "হয় বল 'না' আর না হলে কাগজ পেন্ধিলে নিজেকে প্রকাশ কর"।

বস্তুতঃপক্ষে আমাদের প্রত্যেকের মধ্যেই একজন কবি, ভাস্কর, গীতিকার চিত্রী বা প্রাবদ্ধিকের সন্তার কিছু কিছু প্রবণতা লুকায়িত থাকে , কিন্তু প্রশ্নটি হচ্ছে থারা সত্যিকারের শিল্পী' গীতিকার বা লেখক তাদের প্রাতিভানিক শক্তির কতটুকুই বা সাধারণ মানুষের মধ্যে থাকে? কবি শিল্পীদেব সৃজনশীল সন্নত শক্তির প্রকাশ ঘটে তাদের শিল্পকর্মে। এখানে প্রশ্ন জাগে চিত্রীর মধ্যে আমরা কবির প্রাতিভানিক শক্তির কতটুকুই বা পাই? এই শক্তির তারতমা ঘটে বিভিন্ন শিল্পীর মধ্যেও। তবুও একথা বলা যায যে, গীতিকার, চিত্রী ভাস্কর, কবি প্রমুখের যে শিল্পকর্মাটুকু তারা আমাদের মধ্যে বেখে গেছেন তা হল আমাদের সমগ্র জাতির উত্তরাধিকার। এতদতিরিক্ত সংবেদনজাত চিত্রকল্প, সংবেদন, অনুভৃতি, আবেগ এবং আবেগজনিত কর্ম প্রচেষ্টা কেবলমাত্র থাকে: এরা কেউই অধ্যাঘ্ম কর্মের spiritual activity পর্যায়ে পড়ে না এবং তাই তারা মনুষ্য সাধারণের বোধের অগম্য। 'বিবৃত' বা 'প্রকট' করার জন্য আমরা এমন একটি সত্যকে ধরে নিই যাব সত্যিকারের অস্তিত্বই নেই; এবং এই অস্তিত্ব থাকাটাই হ'ল অধ্যাত্মকর্মের রূপভেদ।

প্রতিভানের সঠিক বর্ণনাকে আমরা এই প্রসঙ্গে প্রতিভানের বাচিক (verbal ) বর্ণনাকে উল্লিখিত বন্ধব্যের সঙ্গে যুক্ত বরতে পারি : এটি হ'ল প্রতিভানের এই বাচিক বর্ণনা ; এটি আমরা আলোচনার প্রারম্ভেই উল্লেখ করেছি ; প্রতিভানিক জ্ঞান হল প্রকাশগত জ্ঞান (expressive knowledge), বৃদ্ধিগত ক্রিয়াকর্মের সঙ্গে এর কোন যোগ নেই , ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য সভ্যাসত্যের জ্ঞানের সঙ্গেও এর কোনো যোগ নেই ; স্থানগত এবং কালগত রূপার্রূপ ও তদ্গত বোধের থেকেও এজ্ঞান বিযুক্ত ; এই স্থানগত, কালগত বোধও পর্যায়গতভাবে পরবর্তীক্রমের। প্রতিভান অথবা প্রতিনিধিত্বমূলক জ্ঞানকে (Representation) আমরা আকার (form) রূপে আমাদের অনুভূত বিষয় থেকে, সংবেদন প্রবাহ থেকে, অথবা মনোগত (Psychice matter) বিষয় থেকে পৃথক করে দেখি ; এবং এই রূপে বা আকার (form) একে প্রকাশ (expression) বলা হয়। প্রকাশে বিষয় আপনাকে স্বস্থরূরপে (taking possession) লাভ করে। প্রাতিভানিক জ্ঞানই হ'ল প্রকাশ, প্রকাশটুকু হওয়াই হ'ল প্রাতিভানিক জ্ঞানের সম্যুক্ত ধর্ম।

### ক্রোচীয় নন্দনতত্ত্বে প্রতিভান ও শিল্প

এই প্রসঙ্গে আলোচনার সমধিক অগ্রসরণের পূর্বেই পূর্ব আলোচিত বিষয় থেকে যে সিদ্ধান্তগুলি সম্ভবপর সেইগুলির প্রতিষ্ঠা করা এবং তাদের কিছু ব্যাখ্যা দেওয়া আমরা যুক্তিযুক্ত মনে করি।

আমরা ইতিপূর্বেই প্রতিভানিক বা প্রকাশ ধর্মী জ্ঞানকে শৈল্পিক বা নন্দনতাত্ত্বিক অনুভৃতির সঙ্গে একাত্ম করে দেখেছি, শিল্পকর্মকে প্রাতিভানিক জ্ঞানের উদাহরণ হিসেবে গণ্য করেছি এবং প্রাতিভানিক জ্ঞানের ধর্মকে শিল্পের ধর্ম বলে গ্রহণ করেছি। অতএব শিল্পের ধর্মও প্রাতিভানিক জ্ঞানের ধর্ম। আমাদের দেশের শিল্পবেন্তাদের অনেকেই প্রাতিভানিক জ্ঞানের সমার্থকতা সম্বন্ধে ভিন্নমত পোষণ করেছেন; এমনকি এদের মধ্যে বিদন্ধ দার্শনিকরাও আছেন। এদের মতে শিল্প প্রতিভান বটে, কিন্তু এ এক ভিন্ন ধরণের প্রতিভান। তাদের বক্তব্য হ'ল ঃ 'আমরা স্বীকার করছি যে শিল্প হ'ল প্রতিভান; কিন্তু সব প্রতিভানই সব সময় শিল্প হয়ে ওঠে না। শৈল্পিক প্রতিভান হ'ল ভিন্নজ্ঞাতের এবং সাধারণ প্রতিভান থেকে গুণগতভাবে পৃথক; এর মধ্যে একটি বিশেষ গুণ বিদ্যমান।

এই বিশেষ গুণটি যে কি তা আজ পর্যন্ত কেউই বলতে পারে নি। মাঝে মাঝে বলা হয় যে, শিল্প সরল প্রতিভান মাত্র নয়; এটি হ'ল প্রতিভানের 'প্রতিভান'। আমরা যে অর্থে বিজ্ঞানকে শুধুমাত্র একটি সাধারণ ধারণার পর্যায়ে ফেলি না কিন্তু একটি সামগ্রিক ধারণার ধারণা রূপে (concept of a concept) চিহ্নিত করি ঠিক সেইভাবেই শৈল্পিক প্রতিভানও গ্রাহ্য হতে পারে। এইভাবে বিজ্ঞানের বিজ্ঞান বা প্রতিভানের প্রতিভান তত্ত্বের অবতারণা করে সমস্যার সমাধান করা যায় না। বিজ্ঞান, বস্তুর প্রতিনিধিত্বমূলক চিত্রের (Representations) পরিবর্তে, ধারণাকে প্রতিষ্ঠিত করে, যে ধারণাগুলো বিষয়কে সম্যকরূপে নির্দেশ করতে পারে না; বিজ্ঞান তাদের পরিবর্তে পূর্ণতর ধারণাকে গ্রহণ করে এবং তারফলে বস্তু বা বিষয়ের মধ্যে নতুন নতুন সম্বন্ধের প্রতিষ্ঠা ঘটে। কিন্তু এই বৃহত্তর বা মহন্তর ধারণার সৃষ্টি পদ্ধতি তুচ্ছত্ম মানুষের ক্ষুদ্রতম ধারণা সৃজনের অনুরূপ। যাকে আমরা যথার্থ শিল্প বলে গ্রহণ করি তার জঠরে বৃহত্তর এবং জটিলতর প্রতিভান শায়িত থাকে; এই প্রতিভানগুলি হল সংবেদন (sensations) ও মানস প্রতিচ্ছবির (impressions) নামান্তর মাত্র।

শিল্প হল আমাদের মনে মনে গড়া ছবির (impressions) প্রকাশ মাত্র; একে কোনো মতেই প্রকাশের প্রকাশ (expression of expression) রূপে চিহ্নিত করা চলে না। এই তর্ক পদ্ধতির সরণি বেয়েই বলা চলে যে শৈল্পিক প্রতিভানে সাধারণ প্রতিভানের উচ্চ রূপমাত্র নয়। সাধারণ প্রতিভানের এবং শৈল্পিক প্রতিভানের মধ্যে পার্থকাটুকু রয়েছে তাদের বিস্তারের মধ্যে। উদাহরণ হিসেবে বলা যায় যে, জনপ্রিয় কোনো একটি অতিসাধারণ প্রেমের গান যে প্রতিভানকে আশ্রয় ক'রে প্রকট হয় তা Leopodi রচিত প্রেম সঙ্গীতের জটিল প্রতিভানের চেযে সংকীর্ণতর।

অতএব বলা চলে এতদুভয়েব মধ্যেকার পার্থকাটুকু পরিমাণগত এবং দর্শনমতে এর মূল্য খুবই নগণ্য। কোনো কোনো মানুষের জটিল মানসাঞ্চ প্রকাশের একটা অন্তুত ক্ষমতা থাকে। মনের গভীরে যে অনুভবের উত্থান পতন ঘটে তা এঁরা সহজেই তাকে বাইরে মেলে ধরতে পারেন। সাধারণভাবে এঁদেরকে শিল্পী আখ্যা দেওয়া হয়। মাঝে মাঝে অতি জটিল এবং দুরুহ প্রকাশ কর্মের মধ্যে দিয়ে শিল্পী আপনাকে প্রকাশ করেন এবং এই প্রকাশ কর্মকে আমরা 'শিল্প' আখ্যা দিয়ে থাকি। যে প্রকাশ-প্রতিভানকে আমরা শিল্প আখ্যা দিয়ে থাকি। যে প্রকাশ-প্রতিভানকে আমরা শিল্প আখ্যা দিয়ে থাকে পৃথকভাবে বিচার করতে গেলে সে বিচার কর্মটি কঠিন হয়ে পড়ে; কারণ এই ক্রীডা পদ্ধতিটি পুরোপুরি ইন্দ্রিয়গত। যদি একটি ছোট গল্পকে আমরা শিল্প আখ্যা দিই তাহলে ছেঁড়া কাগজে লেখা নোটগুলোকে আমরা গল্প আখ্যা দেবো না কেনং যদি আমরা নিসর্গ দৃশ্যকে শিল্পের মর্যাদা দিই তাহলে আদিগন্ত বিস্তৃত মাটির স্কেচ ছবিগুলোকেই বা শিল্প বলবো না কেনং মোলেয়ারের প্রহসনে বর্ণিত দর্শনশাস্ত্রের অধ্যাপক যখন বলেন যে আমরা যখন কথা বলি সে কথা গদ্য ভাষাতেই পরিবেশিত হয় , কিন্তু ভিন্নমতেরও অভাব নেই এক্ষেত্রে। মঁসিয়ে জরদাঁ-ব মত পণ্ডিতেরা বলেন যে, চল্লিশ বছর ধবে গদ্যরীতিতে কথাবার্ত বলেও তারা এই গদ্য রচনবীতির স্বরূপ জানতে পারেন নি। একথা তাদের বুদ্ধিব অগম্য যে, তারা যখন তাদের ভৃতাকে চটিজুতো এনে দেবার জন্য বলেন, তখন তারা যে ভাষায় কথা বলেন তা হল গদ্যের ভাষা।

আমরা শৈল্পিক প্রতিভান এবং সাধারণ প্রতিভানের মধ্যে যে একান্মতার কথা বলেছি তা সরল ধারণা রূপে পাই : ঠিক তেমনিধারা জটিল দার্শনিক ভাবনা-পদ্ধতিতেও এটিকে পাই।

সাধারণ মানুষের মধ্যে তথাকথিত প্রতিভান-অভাব এবং শিল্পীর মধ্যে সেই প্রতিভানেব উপস্থিতি— এই দুয়ের মধ্যে পরিমাণগত প্রভেদটুকু ছাড়া আর কিছু নেই। এমন কথাও বলা হয় যে, মহান শিল্পীদের শিল্পকর্মের মধ্যে আমরা নিজেদেব আবিদ্ধার করি, আমবা নিজেব কাছেই নিজেবা প্রকট হযে উঠি। যদি একথা সত্যি হয় তাহলে কবি-শিল্পীদের কল্পনা এবং সাধারণ মানুষের কল্পনাব মধ্যে যেটুকু প্রভেদ আছে তাহল পরিমাণগত। আমরা এই ধরণের প্রভেদকে গুণগত প্রভেদ বলে স্বীকার করে থাকি। কিন্তু প্রতিভাতো স্বর্গ থেকে অবতবণ করে না, প্রতিভাব পীঠস্থান হ'ল মনুষ্য সমাজ। যে প্রতিভাধর মানুষ নিজেকে সমাজ থেকে বিচ্যুত্ত মনে করে নিজেকে দূরে সরিয়ে রাখে তিনি সকলেব কাছে উপহাসেব যোগ্য বলে পরিগণিত হন। রোমান্টিক যুগের তথাকথিত প্রতিভাধর শিল্পীবা এবং আমাদের যুগের ' অতি মানবেরা' এইভাবে হাস্যাম্পদ হয়েছিলেন।

এই প্রসঙ্গে আমাদের মনে রাখা দরকাব যে যাঁরা শিল্প প্রতিভার প্রধান গুণ হিসেবে অচেতনতাকে (unconsciousness) গ্রহণ করেছেন তাঁরা শিল্পীর লোকোন্তর প্রতিভার মর্যাদাকে নানতম খীকৃতিও দেন নি। প্রাতিভানিক অথবা শৈল্পিক প্রতিভা সব সময় চেতন মনের ক্রীড়া রূপে গণা। মানুষেব সব কাজেই এই চেতন মনের প্রতিফলন থাকে। চেতনমনের ক্রিয়াকে স্বীকার না করলে মানুষের কাক্ষকর্মে অন্ধ যান্ত্রিকতাকে স্বীকার করা হয়। হযতো শিল্পীর প্রতিভার মধ্যে সমালোচনীবোধের (Reflective consciousness) অভাব থাকতে পারে; এই বোধটুকু হল ইতিহাস-বেন্তা পণ্ডিত বা সমালোচকের এক ধরণের বিশেষ বোধ। শিল্পীর পক্ষে এটি থাকা খুব প্রয়োজনীয় নয়।

নন্দনতত্ত্বের আলোচনায় সবচেয়ে বিতর্কিত প্রশ্ন হল শিল্পের বিষয় এবং শিল্পরূপের সম্বন্ধ। যাকে আমরা শিল্পসত্য (aesthetic fact) বলি থাকি কেবলমাত্র শিল্প-বিষয় অথবা

<sup>\*</sup> দার্শনিক ক্রোচের সমকালে

শিল্পরপ অথবা উভয়ের সমন্বয় মাত্র? এই প্রশ্নটির নানানভাবে অর্থ করা হয়েছে এবং এর বিভিন্ন ব্যাখ্যা আমরা যথাসময়ে দেব। আমরা এটুকু সুনিশ্চিত ভাবে বলতে পারি যে, শিল্পসত্য (aesthetic fact) শিল্প বিষয়ের মধ্যে (content) অনুস্যুত নয়; অর্থাৎ শিল্প সহজ্ঞ সংবেদনমাত্র নয়; আবার শিল্পরপ এবং শিল্পবিষয় এ দুয়ের সংযোগ বিন্দুও (Junction) শিল্প নয়; মানস চিত্রের (impression) এবং তার প্রকাশের যোগফলটুকুও শিল্প নয়। মনের ছবিকে প্রকাশের সঙ্গে যুক্ত করে দিলেই তা শিল্পসত্য হয়ে ওঠে না; মনের ছবিটুকু প্রকাশের প্রসাদগুণে বর্ধিত হয়; প্রাণবস্ত হয়ে ওঠে। শানস প্রতিমাণ্ডলি (impressions) প্রকাশের মাধ্যম নবরূপে আবির্ভৃত হয়, এ যেন অপরিক্রত জলকে ফিন্টারের মাধ্যমে পরিক্রত জলে পরিণত করা। বলা চলে, শিল্পসত্য (aesthetic fact) হ'ল শিল্পরূপ; এবং এই শিল্পরূপছাড়া এর কোন অন্তিত্ব নেই।

অবশ্য আমাদের বক্তব্য থেকে এই কথা যেন কেউ মনে না করেন যে শিল্প বিষয়ের (content) কোন প্রয়োজন নেই; পরস্তু প্রকাশধর্মী শিল্পের যাত্রা শুরু হয় এই শিল্প বিষয় (content) থেকেই। অবশ্য একথা আমাদের মনে রাখতে হবে যে শিল্প বিষয়ের (content) গুণাবলীকে কখনই কোনোভাবে শিল্পরূপের গুণাবলীকে পরিণত করা যায় না। এমন কথা কেউ কেউ বলেন। সে সম্বন্ধে যথাস্থানে আমরা তা আলোচনা করব।

শিল্পকে প্রকৃতির অনুকরণরূপে গণ্য করার যে তত্ত্ব তারও বিভিন্ন ব্যাখ্যা আছে। সে ব্যাখ্যার কখন কখন খণ্ড সত্যের আভাস থাকে আবার কখনও বা তার মধ্যে ভুল বা বিভ্রাম্টিটিই বড় হয়ে ওঠে। যখন আমরা অনুকরণ বলতে প্রকৃতির প্রতিনিধিত্বমূলক ছবি বা প্রাতিভানিক রূপকে বৃঝি, তখন তাকে জ্ঞানেরই প্রকাশ বলে গণ্য করে থাকি। এই প্রতিভান প্রক্রিয়ার অধ্যাত্ম প্রকৃতিটুকুর কথা স্মরণ রাখলে বলা চলে যে— শিল্প হল প্রকৃতির আদর্শায়িত রূপ বা আদর্শায়িত অনুকরণ মাত্র। যদি আমরা অনুকরণ বলতে প্রকৃতির যাত্মিক পুনরাবৃত্তিকরণটুকু বৃঝি তাহলে এ তত্ত্ব অগ্রাহ্য হবে। আমরা যখন জাদুঘরে গিয়ে রং করা মোমের মূর্তিগুলো দেখি তখন এ দেখাটা নন্দনতাত্ত্বিক প্রতিভানের পর্যায়ে পড়ে না। মর্রাচিকা (illusion) এবং মায়া (Hallucination) শৈল্পিক প্রতিভানের সঙ্গে কোনোভবেই যুক্ত নয়; যদি আমরা ফটোগ্রাফিকে শিল্পকর্ম বলে মনে করি তাহলে এ কথা বলা যায় যে, ফটোগ্রাফারের প্রতিভান বা প্রাতিভানিক দৃষ্টি তার ছবি তোলার কাজে যতটুকু সহায়তা করেছে ঠিক ততটুকুই তা শিল্পকর্ম হয়ে উঠবে। আমরা ফটোগ্রাফিকে তখন শিল্পকর্ম বলি না যখন দেখি তার ফটোগ্রাফিতে প্রকৃতির গুণগুলো বড় হয়ে দেখা দিয়েছে। ফটোগ্রাফারের গোলা ছবিতে শিল্পী যখন তার তুলির ছোওয়া এদিক ওদিকে একটু আধটু বুলিয়ে দেন ভখনই তা শিল্পকর্ম হয়ে উঠতে পারে।

আমর। যখন সরল প্রতিভানের তাত্ত্বিক চরিত্রটি বৃঝতে না পারি তখনই এমন সব কথা বলি যার অর্থ হ'ল শিল্প জ্ঞান দান করে না, শিল্প সত্যকে বিবৃত করে না, শিল্পের কারবার শুধুমাত্র অনুভূতি নিয়ে। বৃদ্ধিগত যে জ্ঞান তার থেকে এই সরল প্রতিভানটুকু সম্পূর্ণ পৃথক; সত্যকে প্রত্যক্ষ করার প্রক্রিয়াটুকুও প্রতিভানে নেই। যখন জ্ঞান হল শুধুমাত্র বৌদ্ধিক তখন

<sup>\*</sup>এই প্রসঙ্গে আমরা কবি ওয়ার্ডস্ওয়ার্থ বর্ণিত 'craggy hill'-এর ক্রমবর্ষমানতার কথা স্পরণ করতে পারি।

এই মিখ্যা ধারণা থেকে শিল্পের প্রকৃতির অনুধাবনে নানাবিধ প্রান্তি ঘটেছে। আমরা ইতিপূর্বেই লক্ষ্য করেছি যে, ধারণাগত জ্ঞান প্রতিভান নয়; সত্যের প্রতাক্ষণ প্রক্রিয়া থেকে প্রতিভান সরলতর। অতএব বলা চলে শিল্প হল জ্ঞান, রূপগত জ্ঞান (form); মনোগত বা অনুভৃতিগত যে বিশাল জগত তার মধ্যে শিল্পের স্থান নেই। শিল্পকে আবির্ভাব বা appearence বলা হয়েছে কারণ এটিকে প্রত্যক্ষণের জটিল চরিত্র থেকে পৃথক করে আমরা দেখতে চাই, এ কাজাটি হ'ল বিশুদ্ধ প্রতিভানগত। যদি আমরা শিল্পকে শুধুমাত্র অনুভৃতির ব্যাপার মাত্র বলি তাহলে তাও অনুভভাষণ দোষে দৃষ্ট হবে।

আমরা যখন শিল্পের বিষয়কে শিল্পক্রপ থেকে ঠিক যথাযথভাবে পথক কবে দেখতে পারি না, প্রকাশকে মানস প্রতিচ্ছবি থেকে আলাদা করে দেখতে শিখি না, তখনই 'নন্দনতান্ত্রিক ইন্দ্রিয়' নামে এক নতন ধরণের ইন্দ্রিয়েব কথা কল্পনা করি। এই যে নতন তত্ত্বের কথা বলা হ'ল, এটি এক ধরণের ভ্রান্তিজাত ; এই ভ্রান্তিটুকু ঘটে যখন আমরা শিল্প বিষয়ের (content) গুণাবলী থেকে শিল্পরুপের (form) গুণাবলীর আবিদ্ধার করতে চাই। বন্ধতপক্ষে এই নন্দনতাত্ত্বিক ইন্দ্রিয়ণ্ডলি কি এই প্রশ্নেব উত্তর দিতে হলে আমাদেব বলতে হবে কোন কোন ইন্দ্রিয়গত মানস প্রতিচ্ছবি (impressions) 'নন্দনতাত্ত্বিক' প্রকাশ রূপে গণ্য হতে পারে। এর উত্তরে আমরা বলতে পারি যে, আমাদের মনের-ধরা সব ছবি (impressions) নন্দনতান্ত্রিক প্রকাশের মর্যাদায় ভবিত হতে পারে, কিন্ধু তা যে হতেই হবে এমন কোন কথা নেই। মহাকবি দান্তের কথা উদ্রেখ করে আমরা বলতে পারি যে তিনি নানাবিধ ইন্দ্রিয়জাত মানস প্রতিচ্ছবিকে (impressions) শিল্পরূপের মর্যাদায় ভূষিত করে তুলেছিলেন। তিনি লিখেছেন 'প্রাচ্যদেশীয় বৈদুর্য্য মণির মিষ্টি রং'; এটি হ'ল দৃশ্যজাত মানস প্রতিচ্ছবি (being impressions), স্পর্শজাত অভিজ্ঞতার ছবিকেও তিনি সন্দব নন্দনতান্ত্রিক রূপ দিয়েছেন ঃ যেমন গন্ধভারে আমন্থর বায়ু, তাজা টাটকা তটিনী (fresh rivulets) যার জলে তৃষ্ণার্ড মানুষের তৃষ্ণা নিবারিত হয়। সাধারণভাবে বিশ্বাস করা হয় যে, ছবি দেখে আমরা শুধুমাত্র দৃশ্যজ্ঞাত প্রতিচ্ছবির সৃষ্টি করি, এটি একটি অন্তত ভ্রান্ত ধারণা (curious illusion)। রিক্তিম গণ্ডে লালিমা', যৌবন সমৃদ্ধ দেহেব উষ্ণতা, ফলের মিষ্ট সৃস্থাদ, ধারালো ছরির ত্রীক্ষ্ণ ফলা এগুলি কি আমবা ছবি দেখে বৃঝতে পারি না ? এগুলি ঠিক দৃশ্যগত অভিজ্ঞতার ব্যাপার নয় ? যদি এমন একটি মানবের দেখা পাই যার শুধুমাত্র চক্ষু-ইন্দ্রিয় আছে তাহলে অন্য সব ইন্দ্রিয়ের অভাবে সেইটি ছবিকে শুধুমাত্র ছডিয়ে ছিটিয়ে ব্যবহার করা রঙের আধার বা Palette রূপে গণ্য করবে ? আমরা চোখ দিয়ে যা দেখি এবং কান দিয়ে যা শুনি এই ধরণের অভিজ্ঞতাকে সহজ নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা রূপে গণ্য করা চলে ; আর অন্যানা ইন্দ্রিয় পথে যে অভিজ্ঞতা লাভ করি তারা নন্দনতত্ত্বের জগতে প্রবেশ করে 'অনুষঙ্গী' (Associated) রূপে। এমন কথা কোন কোন পণ্ডিতেরা বলেন, কিন্তু এইমত তর্কশাস্ত্রসম্মত নয় (Arbitrary)। নন্দনতাত্ত্বিক প্রকাশ কর্মটুকু এমন এক ধরণের সমন্বয় কর্ম (synthesis)। যার মধ্যে সহজ (direct) এবং তীর্যক (indirect) উপাদানের প্রভেদ করা যায়। নন্দনতাত্ত্বিক প্রকাশে সব রকমের অভিজ্ঞতাই তথা সবরকমের মানস প্রতিচ্ছবিরই সমান অধিকার। যখন আমরা কোন একটি কবিতার বিষয়বস্কুর রসোপলব্ধি কবি তখন কবিতার সমগ্র বিষয়টির অংশগুলিকে পৃথক করে দেখি না একটিকে অপরের চেয়ে মূল্যবান মনে করি না। কবিতার রসে মগ্ন হবার পূর্ব অবস্থাও

তিনি যেমন বিস্মৃত হন, তেমনি রসোপলব্ধির বিশ্লেষণাত্মক পার্থক্যটুকুও তার কাছে এহ বাহ্য : কারণ শিল্পীর সঙ্গে এর কোন সম্বন্ধ নেই।

আর একভাবে নন্দনতাত্ত্বিক ইন্দ্রিয়োপান্তের তত্ত্বটি উপস্থাপিত হয়েছে; প্রশ্ন করা হয়েছে যে আমাদের শরীরের কোন কোন অঙ্গ প্রত্যঙ্গ নন্দনতত্ত্বগত অভিজ্ঞতার সহায়ক? আমাদের অঙ্গ প্রত্যঙ্গ হ'ল দৈহিক কোষের সমষ্টি মাত্র: এটি হ'ল প্রকৃতিগত ঘটনা বা ঘটনার ধারণা। কিন্তু প্রকাশের ক্ষেত্রে আমরা দেহগত সত্য বা ধারণাকে গ্রাহ্য করি না। মনে যে প্রতিচ্ছবি জন্ম নেয় সেখান থেকেই নন্দনতাত্ত্বিক প্রকাশেব সূত্রপাত। শারীরবিদ্যাগত প্রকরণে নন্দনতাত্ত্বিক প্রকাশ অবান্তর। যেটি প্রয়োজন তা হ'ল মানস প্রতিচ্ছবি (impressions)।

একথা সতিয় যে কোন কোন ক্ষেত্রে যদি ইন্দ্রিয়জ অভিজ্ঞতার অভাব ঘটে তাহলে সেই ইন্দ্রিয়জাত অভিজ্ঞতার কোন ছাপই নন্দনতাত্ত্বিক প্রকাশে থাকবে না। যেমন ধরা যাক জন্মগত অন্ধ ব্যক্তির কথা; তিনি আলোকেব রাপ কখনও দর্শন করতে পারেন নি। তা তিনি তাই প্রকাশে অপারগ। তবে একথাও মনে রাখতে হবে যে, impressions বা মানস চিত্র শুধুমাত্র ইন্দ্রিয়গত নয়; যে উত্তেজক (stimulas) ইন্দ্রিয়ের উত্তেজনা ঘটায তারও এক্ষেত্রে ভূমিকা আছে। যেমন ধরা যাক যিনি কখনও সমুদ্র দেখেননি তিনি সমুদ্রের ছবি আঁকতে পারবেন না। যেমন ধরা যাক যিনি কখনও সমুদ্র দেখেননি তিনি সমুদ্রের ছবি আঁকতে পারবেন না। যেমন ধরা আভজাত সমাজের (High Society) বীতিনীতিতে রপ্ত নন অথবা রাজনীতিকদের জীবনধাবার সঙ্গে পরিচিত নন তাঁদের অঙ্কিত বা উল্লিখিত সমাজ চিত্রে নন্দনতাত্ত্বিক সৌন্দর্য ও মর্যাদার অসদ্ভাব ঘটে। এই ধরণের তর্কানুসিদ্ধান্তের দ্বারা এটুকুই বলা যাবে যে প্রকাশেব (expression) পূর্ব অবস্থা হ'ল মানসিক প্রতিচ্ছবির (impressions) পর্যায়। একথা মনে বাখতে হবে যে যখন আমবা যে অভিজ্ঞতাটুকু চিত্রে নন্দনতত্ত্বগতভাবে চিত্রিত করতে চাই তখন আর অন্যান্য মানস প্রতিচ্ছবি বা অভিজ্ঞতাগুলিব ভূমিকা গৌণ হযে প্রতে। এটি প্রকাশ-প্রক্রিয়ার সম্বন্ধেও সমভাবে প্রযোজা।

প্রকাশকে অধ্যাত্ম কর্ম হিসেবে গ্রহণ করলে তার অবিচ্ছেদ্য প্রকৃতিকেও স্বীকার করতে হয়। এটি হ'ল প্রকাশ তত্ত্বের ফলায়ত সিদ্ধান্ত (corollary)। প্রতিটি প্রকাশ কর্মই হ'ল একক সন্তার সন্তামান , সেই একক সন্তা বহুর সংমিলনে গঠিত ; মুখ্য ব্যাপারটি হ'ল প্রকাশের অনন্যতা। আমরা যখন কোন শিল্পকর্মকে তাব বিভিন্ন অংশে বিভক্ত করি, কাব্যাকে কাব্যা বর্ণিত দৃশ্যাবলিতে, কাহিনীতে, উপমাতে এবং বাকাগত সৌকুমার্যে বিভক্ত করি অথবা কোন একটি চিত্রকে চিত্রবর্ণিত নরনারীর মূর্ত্তিতে, বিষয়বস্তুতে, ছবির পূর্ব এবং পশ্চাৎপটে বিভক্ত করি, তখন কিন্তু এ বিভাক্তন কর্মটুকু প্রকাশের একতার ধারণার পরিপত্তী হয়ে উঠতে পারে। একটি উদাহরণ দিই ঃ একটি বত তাম্রমূর্তি যখন আমরা তৈয়ারী করি তখন পুরোনো ছোট ছোট মূর্তিগুলিকে সেই বিরাট অগ্নিগর্ভে বিসর্জন দিই এবং সেই গলিত তাম্রপিশু থেকে নতুন মূর্তিব জন্ম হয়। ছোট ছোট মূর্তিগুলো যেমন গলিত তাম্রপিশুর রূপ নেয়, তেমনি আমাদের পূর্ব পূর্বের গঠিত 'প্রকাশ কর্মগুলি' এক সমবায়ী সম্বন্ধে আবদ্ধ হয়ে নতুন এক প্রকাশ কর্মের (a new single expression) জন্ম দেয়।

সকল মানুষ তাদের মানস চিত্রগুলির (impressions) সম্প্রসারণ ঘটিয়ে আপনার মুক্তিটুক্ ঘটাতে চার। আত্ম-স্বতন্ত্রীকরণ পদ্ধতির মাধ্যমে (by objectifying) সে তার অভিজ্ঞতালক্ত মানস চিত্রগুলিকে আপনা থেকে বিচ্যুত করে এবং এই বিমুক্তিকরণের মাধ্যমে মানুষ যে তার অভিজ্ঞতালব্ধ মানস চিত্রগুলি থেকে উর্ধতর (superior) সে কথা গ্রমাণ করে। এই বিমুক্তিকরণ বা বিশুদ্ধিকরণ হল শিল্পেব অন্যতম ধর্ম এবং এই ধর্মই প্রমাণ করে যে, শিল্প হ'ল একধরণের অধ্যাত্ম ক্রিয়া। এই প্রক্রিয়ায় ত্যাগই মুখ্য ; এই প্রক্রিয়ার মাধ্যমেই নিষ্ক্রিয়তা দূর হয় এবং এই ক্রিয়াই হ'ল মুক্তিদাতা (Deliverer)।

এই ধরণের চিন্তাভাবনা ধারণা থেকে একথা পরিষ্কার হয়ে ওঠে যে শিল্পীদের মধ্যে ইন্দ্রিয় প্রবণতা বা আবেগ একদিকে যেমন থাকে অন্যদিকে সব আবেগের শান্তি বা সুউচ্চ প্রশান্তিও (Olympian Serenty) সুপ্ত থাকে। এ দুটি আপাত বিরোধী গুণের মধ্যে সত্যিকারের কোন বিরোধ নেই। কেননা, তারা একই বস্তুতে একই সময়ে সত্য হয়ে ওঠে না। শিল্পী যখন আবেগ উদ্বেল হয়ে ওঠে ইন্দ্রিয়োপান্তের মাধ্যমে, তখন তার মনে যে ঝড় ওঠে সে ঝড়ের প্রবাহ কিন্তু শিল্পে ঝনঝনাত করে না। শিল্পরূপের প্রশান্তি এবং ইন্দ্রিয় অগোচরতা সংবেদন এবং আবেগের উত্তাল সমুদ্রকে পরিপূর্ণরূপে বশীভূত করে; মন্ত্রশান্ত ভুক্তকের মতো আবেগ নতশিরে বশ্যতা স্থীকার করে।\*

<sup>\*</sup> ইংরেজ কবির শিল্প সংজ্ঞা এই প্রসঙ্গে উল্লেখ্য 8 emotions recollected in tranquility i

# ক্রোচের মতে সৃন্দর ও কুৎসিত : নন্দনতাত্ত্বিক অনুভূতি

নন্দনতান্ত্রিক ক্রিয়াকলাপকে জীবনের এবং জগতের অন্যান্য কর্মকাণ্ডের সঙ্গে যুক্ত ক'রে যখন আমরা তার স্বরূপ বিচার করি, তখন নানাবিধ জটিল ধারণার উদ্ভব হয় ; এই অবস্থায় আমরা 'অনুভৃতির ধারণা'— বিশেষ করে নন্দনতান্ত্রিক অনুভৃতির ধারণা আলোচনায় ব্যাপত হই।

দর্শন শাস্ত্রীয় পরিভাষায় 'অনুভৃতি' শব্দটির অর্থ অতি ব্যাপক এবং সমৃদ্ধ। অধ্যাদ্ম চেতনা (spirit) যখন নিষ্ক্রিয় থাকে তখন আমরা এই ধরণের অনুভৃতির দেখা পেয়েছি; একে আমরা শিক্কের বিষয়বস্তু (Matter of Content) বলেছি, ভাব প্রতিবিম্বের (impression) সমার্থক বলে একে গ্রহণ করেছি, এর অর্থ সম্পূর্ণ ভিন্ন ছিল বলে আমরা এর দেখা পেয়েছি, যখন আমরা নন্দনতাত্ত্বিক ঘটনাকে অ-তর্কশাস্ত্রীয় এবং অনৈতিহাসিক বলে আখ্যাত করেছি অতএব বলা চলে বিশুদ্ধ স্বজ্ঞা (Pure intution) হ'ল সত্যের এমন একটি রূপ, যা সব ধারণার অতীত এবং যার সঙ্গে কোন ঘটনারও যোগ নেই।

আমরা এই প্রসঙ্গে অনুভৃতিকে এক বিশেষ ধরণের কর্মকৃতি বলে বুঝতে চেষ্টা করেছি, এটি জ্ঞানাদ্মিকা নয়; এর সদর্থক অবস্থান সুখে (pleasure) এবং অসদর্থক অবস্থান বেদনায়— একই ধবণের দুটি ভিন্ন মেরুতে।

নন্দনতাত্ত্বিক ক্রিয়াকর্ম দার্শনিক চিন্তার ক্ষেত্রে সমস্যার সৃষ্টি করেছে, তাই দার্শনিকেরা এর কর্মকৃতি রূপটুকুকে অস্বীকার করেছেন এবং কখনও কখনও অধ্যাত্ম কর্মের জগৎ থেকে একে নির্বাসন দিয়ে প্রাকৃত কর্মের অংশ রূপে গণ্য করেছেন। এই উভয়বিধ সমাধানই কিন্তু নানাবিধ সমস্যার সৃষ্টি করেছে এবং বিশুদ্ধ সমালোচকের চোখে এদের শূন্যগর্ভতা অতি সহজেই ধরা পড়ে গিয়েছে। অনাধ্যাত্ম কর্ম কি (Non-spintual Activity) কখন অধ্যাত্ম কর্মের মর্যাদা পেতে পাবে ? বিশেষ করে আমরা যখন অধ্যাত্মসন্তাকে ক্রিয়ারূপে জানি এবং ক্রিয়াকর্মকে অধ্যাত্ম চেতনার বিকাশ বলেই জানি। বাইরের জগৎ বা প্রকৃতি এক্ষেত্রে কেবল নিষ্ক্রিয় প্রাণহীন যান্ত্রিক বস্তু নিচয়ের সমষ্টি মাত্র , এই অর্থটি 'প্রকৃতি' (Nature) শব্দের সংজ্ঞার মধ্যে নিহিত। অন্যপক্ষে যদি আমরা অনুভৃতিকে কর্ম-কৃতির (Activity) মর্যাদা থেকে বঞ্চিত করি, তাহলে আমরা যে সুখ এবং বেদনার বিপরীত মেরুর কথা পূর্বে বলেছি তার দ্বারা এর সমর্থন মেরুল না, এই সুখ এবং বেদনাই তো 'অনুভৃতি' শব্দার্থেব কেন্দ্রবিন্দু এবং এদের মধ্য দিয়ে অনুভৃতি প্রকট হয়।

সমালোচনা প্রসৃত উপরোক্ত সিদ্ধান্ত পণ্ডিতজনকে মন্ত সংশয়ের মধ্যে ফেলে দিয়েছে। ইতিপূর্বে আমার ক্রিয়াকর্মের বিভিন্ন শাখা প্রশাখার যে উল্লেখ এবং আলোচনা করেছি, তার মধ্যে অনুভৃতি স্থান পায় নি ; যদিও কৃতি হিসেবে অনুভৃতি একেবারইে নতুন নয় এবং একে কৃতি বা ক্রিয়া হিসাবে স্বীকৃতিও দেওয়া হয়েছে। অবশ্য এই কর্মটিকে আমরা অর্থনৈতিক ক্রিয়া (Economic Activity) বলে অভিহিত করেছি। আমরা নৈতিক কর্ম থেকে একে পৃথক করে দেখেছি এবং প্রয়োগ কর্ম হিসেবে এটিকে আরও প্রাথমিক বলে গণ্য করেছি। কোন একটি নির্দিষ্ট ঐচ্ছিক লক্ষ্যে পৌছানোর পথ হিসেবে এটিকে দেখেছি, নৈতিক নির্দেশনার বাতাবরণের বাইরে।

যদি অনুভব কর্মকে কেউ জৈবিক বা প্রাকৃতিক ক্রিয়াকর্ম রূপে ণণ্য করেন, তাহলে তারপক্ষে তা করা সম্ভব হয় তখনই, যখন তর্কশাস্ত্রীয় নন্দনতাত্ত্বিক অথবা নৈতিক ক্রিয়াকর্মের সঙ্গে এর প্রভেদটুকু লুপ্ত হয়। উপরোক্ত ক্রিয়াকর্মের ব্রয়ী রূপের দৃষ্টিকোণ থেকে বিচার করলে অনুভৃতিকে অথ্যাত্ম চেতনার সত্য-বলয়ের বহির্ভাগে প্রতিষ্ঠিত করতে হয়। প্রকৃতির স্থূলতার বাইরে অনুভৃতির যে জগৎ তার সঙ্গে নন্দনতাত্ত্বিক ক্রিয়াকর্ম, নৈতিক ক্রিয়াকর্ম এবং বৌদ্ধিক ক্রিয়াকর্মের কোন যোগ নেই। অবশ্য এই মতের বুদ্ধিগ্রাহ্যতা খুবই কমে যায়, যদি আমরা অনুভব কর্মকে অর্থনৈতিক ক্রিয়াকর্মের পূর্বে স্থাপন করি। এই মতবাদিতায় নীতিশাস্ত্রের যে মতটি খণ্ডিত হয়, তাকে বলা হয়েছে সুখবাদ (Hedonism)। আমাদের অধ্যাত্ম কর্মের নানান রূপের বৈচিত্র্যটুক্ লুপ্ত করে দিয়ে কেবল সুখ এবং বেদনাকেই কর্মকৃতির একমাত্র বিধায়করূপে গণ্য কবা হয়েছে; সুখবাদীদের এই সংকীর্ণ মতবাদ অনুভব কর্মের অতি সহন্ধ ব্যাখ্যা দিয়েছে; তাইতো শিল্পীর আনন্দ এবং ভোজ্য পদার্থ চর্বণের আনন্দ, একটি ভাল কাক্ত করার আনন্দ এবং বুক ভরে নিঃশ্বাস নেওয়ার সুধের মধ্যে কোন পার্থক্য এরী শুঁজে পান নি।

এই প্রসঙ্গে আমরা অনুভব কর্মেব যে ব্যাখ্যা দিয়েছি তা কিন্তু অন্যান্য অধ্যাত্ম কর্মের পরিবর্তে ব্যবহার যোগ্য নয় ; আমরা একথা বলিনি যে অনুভব কর্ম এদের সঙ্গী হতে পারে না। প্রকৃতপক্ষে এটি সকলেরই অনুষঙ্গী এবং এই অনুষঙ্গ ঘটে মৌলিক প্রয়েজনের তাগিদে। ইচ্ছাকর্মের প্রাথমিক রূপানুযঙ্গের সঙ্গীরূপে এরা পরস্পরের সঙ্গে সম্বন্ধযুক্ত। অতএব এদের প্রত্যেকেরই ইচ্ছাশক্তি জাগুত হয়, ক্রিয়াশীল হয়ে ওঠে এবং তা থেকে আমাদের সুখ এবং বেদনার অনুভৃতির উদ্ভব হয়। কিন্তু আমরা যেন কোন অনুষঙ্গী ঘটনারে (concomitant) মূল ঘটনার (Principal fact) সঙ্গে গুলিয়ে না ফেলি এবং মূল ঘটনারূপে গ্রহণ করি। সত্যের আবিদ্ধার, অথবা কোন নৈতিক দায়িত্বের যথাযথ পালন— এসবের মধ্য দিয়ে আমরা যে বিশুদ্ধ আনন্দ পাই যা আমাদের সমস্ত সন্তাকে নাড়া দেয়, যা আমাদের অধ্যাত্ম ক্রিয়াকর্মের লক্ষ্যের পৌছে দেয় তাই-ই আমাদের ব্যবহারিক জীবনের লক্ষ্যরূপে গৃহীত হয়। এ সত্ত্বেও অর্থনৈতিক ক্রিয়াকর্মজাত তথা সুখবাদীর দর্শনমতে ব্যাখ্যাত 'তৃপ্তি' (Satisfaction) নৈতিক কর্মজাত তৃপ্তিবোধ, নন্দনভাত্ত্বিক কর্মজাত আনন্দ, বৌদ্ধিক ক্রিয়াকর্মজাত সুখ এরা সকলেই আমাদের চিন্ত পটে আবির্ভৃত হয় একই সঙ্গে সম্মিলিত রূপে; কিন্তু তাদের পার্থকাটুকু বোঝা যায়।

প্রায়ই এ প্রশ্ন করা হয় যে, নন্দনতাত্ত্বিক ঘটনাব অভিজ্ঞতার ফলস্রুতি হিসেবে আমরা সৃখ অথবা দৃঃখের অনুভৃতিটুকু পাই কিনা? অর্থাৎ সুখানুভৃতি/দৃঃখানুভৃতি নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতার কারণ না তার ফলস্রুতি? অর্থাৎ পৌর্বাপর্বের কোন সম্বন্ধই এক্ষেত্রে কারু করে কিনা সে শম্বন্ধেও সন্দেহের অবকাশ আছে।

একবার যদি আমরা এই প্রশ্নটির যথাযথ সমাধান করতে পারি তাহলে নন্দনতাত্ত্বিক নৈতিক, বৌদ্ধিক (intellectual) তথা অর্থনৈতিক কর্মজ্ঞাত অনুভৃতি সম্পর্কে স্বরক্ম অনুসন্ধান কার্যের ইতি হয়ে যাবে। সর্বশেষে যে আলোচনা করা হ'ল তা থেকে এটি স্পষ্ট

হয়ে উঠেছে যে আমাদের সমস্যাটি দুটি পদ বা terms-কৈ কেন্দ্র করে নর ; একটি মাত্র বিষয়কেকেন্দ্র করে তা আবর্তিত। অর্থনৈতিক ভাব-অভাবের অনুভব কী অর্থনৈতিক কর্মজ্ঞাত অনুভৃতির সঙ্গে সমার্থক? বিশেষ্য এবং বিশেষণের মধ্যেকার পার্থকাটুকু মনেঁ রেখে আমরা বিশেষ্যের প্রতি মনযোগ না দিয়ে বিশেষণের প্রতি মনযোগ দেব। নন্দনতত্ত্বগত নৈতিক এবং তর্কশান্ত্রীয় স্বভাবই আমাদের নন্দনতান্ত্বিক অনুভব নৈতিক অনুভৃতি এবং বৌদ্ধিক অনুভবের ব্যাখ্যা করে: কিন্তু শুধুমাত্র বিশুদ্ধ অনুভব/অনুভৃতির ব্যাখ্যায় অনুভৃতির বিচিত্রাটুকু ধরা পড়ে না।

এই আলোচনার পরিণতি হিসেবে আমরা বলতে পারি যে, মূল্যাবােধের সঙ্গে মূল্য বিযুক্ত সুখবােধের কোন পার্থক্য স্থীকার করার প্রয়োজন নেই : নিস্পৃহ এবং অনাসক্ত অনুভৃতি বিষয় উদ্ভৃত অনুভৃতি এবং জ্ঞাতা আগ্রিত অনুভৃতি, সুখানুভৃতি এবং অনুমোদন উদ্ভৃত প্রশংসাজাত অনুভৃতি এ সবের পার্থক্য করার আর প্রয়োজন থাকে না। সত্য, শিব, সুন্দরের ত্রিম্র্তির ধারণাটুকুকে আর একটি স্বল্পখ্যাত অপরিজ্ঞাত ধারণা থেকে পৃথক করে দেখানাের জনােই আমরা উপরাক্ত প্রভেদ ভিত্তিক আলোচনার উল্লেখ করেছি, যা একান্ত-ভাবে স্বার্থপর, ব্যক্তিকেন্দ্রিক এবং সুখময় অনুভৃতি আগ্রিত তাদের নিষ্ক্রিয়া (Activity and passivity); এ দুয়ের পারস্পরিক দ্বন্দ্রের মধ্য থেকেই এর অভূাদয়; এইভাবেই বৈপরীত্য থেকে বিরাধিতার (contradiction) সৃষ্টি হয়; কর্ম প্রবাহ (Activity) যখন বাধিত এবং আবদ্ধ হয়, তখনই এই মূল্যইনিতার উদ্ভব ঘটে স্বচ্ছন্দ অধ্যাত্ম কর্মই মূল্যের সৃতিকা গৃহ; এর বিপরীত হল মূল্যইনিতা (Disvalue)।

উপরোক্ত পদ (terms) দৃটির সংজ্ঞা দিয়েই আপাতত আমরা কাজ চালিয়ে নেব। মূল্য এবং মূল্যহীনতা, তাদের বৈপারীত্যের সম্বন্ধ এসব সমস্যার আলোচনা আমরা আপাতত করছি না। অর্থাৎ তারা একেবারে ভিন্ন সন্তা কিনা অথবা একই সন্তার দৃটিরূপ কিনা এ নিযে বিতর্কমূলক আলোচনা অবান্তর। দৃটি বিপরীতমুখী সন্তার সমন্বয় কিনা তার আলোচনাও বর্তমান প্রসঞ্জে নিরর্থক। আমাদের বর্তমান আলোচনার জন্য পদ দৃটির সংজ্ঞা দিলেই নোধহয় নন্দনতাত্ত্বিক ক্রিয়াকর্মের স্বভাব ও ধর্মের এবং নন্দনতত্ত্বে বহু বিতর্কিত সুন্দরের ধাবণার অর্থও পরিস্ফুট হবে।

নন্দনতাত্ত্বিক (Aesthetic'), বৌদ্ধিক (intellectual), অর্থনৈতিক (economic) এবং নৈতিক (ethical)— নৈতিক মূল্য ও মূল্যহীনতাকে আমরা বিভিন্ন অভিধায় অভিহিত করেছি; সুন্দর (beautiful), সত্য (true), শুভ (good). প্রয়োজনীয় (useful), সুবিধাজনক (expedient), ন্যায়ানুগ (just), সঠিক (right) ইত্যাদি বিশেষণ ব্যবহার করে অব্যক্ত ক্রিয়াব ক্রমবর্ধমানতাকে, অন্যান্য স্মৃতিকে, বৈজ্ঞানিক গবেষণাকে, শৈল্পিক সৃষ্টিকে আমরা বোঝাতে চেয়েছি। এ অ্যাখ্যাগুলো সবই আমরা তখনই দিই যখন কর্মটি সফল হয়। আর যখন কর্ম বিফল হয় তখন আমরা যে বিশেষণগুলি ব্যবহার করি তারা হ'ল কুৎসিত (ugly), মিথ্যা (false), মন্দ (bad), অপ্রয়োজনীয় (useless), সহায়তা-বিমুখ (inexpedient), অন্যায় (unjust), শ্রান্তিপূর্ণ (wrong); এরা সবাই বাধিত কর্মের ফলশ্রুতি; বিফলতার প্রতীক। ভাষার ব্যবহারের জগতে এই বিশেষণগুলি এক ঘটনা পরস্পরা থেকে অন্য ঘটনা পরস্পরায় অনবরত স্থান পরিবর্তন করে, ব্যবহৃতে হয়। উদাহরণ স্কর্প বলা যেতে পারে সফল প্রকাশ

কর্মকে আমরা সুন্দর বা beautiful বলি এবং বৈজ্ঞানিক সত্যতার ক্ষেত্রেও সুন্দরকে ব্যবহার করি; কোন একটি কাজের সফল পরিণতি ঘটলে তাকেও সুন্দর বলি; আবার কোন একটি কাজের নৈতিকতা মনাগ্রাহী হলে তাকেও সুন্দর বলি। এই ধরণের অসতর্ক শব্দ ব্যবহারের ফলে যে শব্দ-গোলক-ধাঁধার সৃষ্টি হয় তারই আবর্তে বহু দার্শনিক এবং শিল্প গবেষক তাঁদের পথ হারিয়ে ফেলেছেন। তাই সফল প্রকাশ কর্মের সদর্থক মূল্যটিকে নির্দিষ্ট করার জন্য আমরা সুন্দর বা beautiful শব্দটির ব্যবহার অত্যন্ত সর্তকতাব সঙ্গে পরিহাব করেছি। তবে আমরা যে সব ব্যাখ্যা এখনও পর্যন্ত দিয়েছি তার ফলে সঠিক অর্থে ভুল বোঝাবুঝির সম্ভাবনা অনেকটা দুরীভূত হয়েছে। আমরা এ সত্যাটুকু স্বীকার করেছি যে আধুনিক বাচন রীতিতে এবং দার্শনিক আলোচনায় সুন্দর বলতে (beautiful) আমরা নন্দনতাত্ত্বিক মূল্যটুকুকেই বুঝেছি; শিল্প কর্মের সফল অঙ্গেই সৃষ্টির সঞ্জীবনী সুধা প্রবাহিত , অংশ বিশেষে তার প্রবাহ স্তব্ধ হলে তা অসুন্দর।

অসফল ক্রিয়াকরের নানান ধরনের গুণপনা থাকতে পারে; হয়তো তা উপযোগিতা গুণে মুখ্য হতেও পারে। সুন্দবের কর্মনায় প্রকারভেদ নেই , সুন্দর অধিকতর সুন্দর, প্রকাশশীল অধিকতর প্রকাশশীল, সম্পূর্ণ অধিকতর সম্পূর্ণ— এদের প্রভেদটুকু কথাব কথা। অন্যপক্ষে কুৎসিতের কিন্তু প্রকারভেদ আছে; সুন্দর হতে হতে কৃৎসিত হয়ে পড়েছে, এমন দৃশ্য দেখার অভিজ্ঞতা আমাদের আছে; আবার ভয়ংকবভাবে কৃৎসিত দৃশ্য দেখার অভিজ্ঞতাও আমাদের ঘটে। ভীষণভাবে কৃৎসিতকে কিন্তু যদি পরিপূর্ণ কৃৎসিত বলি (completely ugly) এবং যদি তারমধ্যে সুন্দরের কোন উপাদানই খুঁজে না পাই তাহলে এর অস্তিত্ব অনস্তিত্বের পর্যায়ে পড়বে। যে অস্তর্যন্দের ফলে 'কুৎসিতটা 'কুৎসিত' হয় এখানে তার অসদ্ভাব। মূল্যহীনতা মূল্যের আত্যন্তিক অভাবে পরিণত হবে। (The disvalue would become non-value) . নিষ্ক্রিয়তা (passivity) ক্রিয়াশীলতার (Activity) স্থান গ্রহণ করবে। নিষ্ক্রিয়তা এবং ক্রিয়াশীলতার মধ্যে প্রকৃতপক্ষে কোন বিবাধ থাকে না যদি না ক্রিয়াশীলতা নিষ্ক্রিয়তার প্রতিবন্ধকতা সৃষ্টি করে।

নন্দনতাত্ত্বিক ক্রিয়াকর্ম পুন্দর এবং অসুন্দর বোধের ছন্দ্র এবং বৈপরীত্যের উপর প্রচ্ছিত। আমরা যখন জটিল প্রকাশ থেকে সহজ সরল প্রকাশে ধীরে ধীরে চলে আসি সবশেষে যখন সরলতম প্রকাশ কর্মকে অবলম্বন করি তখনই ঐ ছন্দ্রের অবসান ঘটে। এর ফলে যে প্রান্তি ঘটে তার মূলে এমন কতকগুলি প্রকাশ-কৃতি থাকে, যাদেব সুন্দর বা কৃৎসিত কিছুই বলা যাবে না; সজ্ঞান প্রয়াস ছাড়াও এরা লভা, এবা সরল, সহজ এবং প্রকৃতি অনুসারী।

সুন্দর এবং অসুন্দরকে দিয়ে যে কুহেলিকাছে পরিবেশের সৃষ্টি হয়েছে তাকে আমরা সহজেই উপরোক্ত সাবলীল আলোচনার মাধ্যমে সহজ করে নিতে পারি। যদি কেউ আপত্তি তোলেন যে, এমন অনেক সফল নন্দনতাত্ত্বিক প্রকাশকর্ম রয়েছে যার অনুষঙ্গী কোন সুখের অনুভৃতি নয়, আমরা সে ক্ষেত্রে যথার্থ নন্দনতাত্ত্বিক সুখের ধারণার দিকে তাদের দৃষ্টি আকর্ষণ কবতে পারি। অনেক সময় শিল্পকর্মের অনুষঙ্গী অন্যান্য উপাদান থেকে আহত সুখটুকু আমরা নন্দনতাত্ত্বিক সুখ (aesthetic pleasure) বলে ভূল করি। বিশুদ্ধ নন্দনতাত্ত্বিক সুখের দৃষ্টান্ত আমরা পাই, যখন কবি বা শিল্পী তাঁর শিল্পী চেতনায় প্রথমবারের মত শিল্পম্তিটিকে মূর্ত

(Intuited) করে তোলেন। অর্থাৎ কবির অভিজ্ঞতালব্ধ সংবেদন-ছবির (impressions) প্রস্কুরণ তাঁর মনে ঘটে এবং তাঁর মুখমগুলে সৃষ্টির স্বর্গীয় আভা বিচ্ছুরিত হয়। অন্যপক্ষে শিল্পরসিকের মিশ্রিত সুখানুভূতি ঘটে যখন সারাদিন ক্লান্তিকর কাজকর্মের পরে তিনি একটি প্রহুসন দেখতে প্রেক্ষাগৃহে যান। হয়তো যথার্থ নন্দনতাত্ত্বিক সুখানুভূতির সঙ্গে তাঁর সারাদিনের ক্লান্তি অপনোদনকারী বিশ্রামের সঙ্গে লঘু রসবোধ যুক্ত হয়ে তাঁর মনে নাট্যকার এবং নাটকের কুশীলব স্পষ্ট নাট্যরসের আস্বাদনটুকুকে দীর্ঘায়িত করে। অনুরূপ ভাবে শিল্পী যখন শিল্পকর্মানুকু সৃষ্টির অবকাশে আত্মতুষ্টিজনিত সুখভোগ করেন তখন তাঁরও নন্দনতাত্ত্বিক সুখানুকু দীর্ঘায়িত হয়; এর ওপর যদি শিল্পীর অর্থপ্রাপ্তি যোগ ঘটে তবে তাঁর প্রত্যাশাও নন্দনতাত্ত্বিক সুখকে বর্ধিত করতে পারে। অনুরূপ দৃষ্টান্তের একেবারেই অসদ্ভাব নেই।

আধুনিক নন্দনতত্ত্বে সহজ্ব-প্ৰতিভাত নন্দনতাত্ত্বিক অনুভূতি (Apparent aesthetic feelings) শীর্ষক শ্রেণীকরণ করা হয়েছে ; শিল্পকর্মের শিল্পরূপ থেকে এরা উদ্ভূত হয় না। এদের উদ্ভব হয় শিল্প বিষয় থেকে (Content)। এসব কথাও বলা হয়েছে যে শিল্পকর্মের মাধ্যমে আমাদের নন্দনতাত্ত্বিক সুখ এবং দৃঃখের অনম্ভ প্রকারভেদ ঘটে। আমরা দুর্ভাবনায় কম্পমান হই, সুখে উদ্ধেল হয়ে উঠি, আমরা ভীত হই, আমরা হাস্য পরিহাস করি, আমরা কাঁদি— নাটকের কুশীলবদের ব্যবহারের সঙ্গে আমরাও অনুরূপ ব্যবহার করি। ছবিতে যে প্রেমকাহিনী বর্ণিত, আমরা তার সঙ্গে একাত্ম হই, সঙ্গীতের সূর মূর্চ্ছনায় আমাদের চিত্ত আদ্মহারা হয়। এগুলো সবই শিল্পকর্মের সৃষ্টি, শিল্পকর্মের বাইরে'যে বস্তুজগত, তার সত্য ঘটনা আমাদের মনে এই ধরনের অনুভৃতি জাগাতে অপারগ। হয়তো জীবনের ঘটনা এবং শিল্পকর্মে তার প্রতিফলন ঘটে। গুণগতভাবে এদের মধ্যে প্রভেদ নেই ; পরিমাণগতভাবে হয়তো আছে। নন্দনতাত্ত্বিক এবং সহজ প্রতিভাত (Apparent) সুখ, দুঃখ— এদের অনেক সময়ই লঘু অগভীর এবং পলায়নী বৃত্তিরূপে দেখা যায়, সহজ্ঞ প্রতিভাত অনুভূতি সম্পর্কে আর বিস্তৃত আলোচনার প্রয়োজন নেই। সহজ প্রতিভাত অনুভূতি হ'ল স্বজ্ঞার দারা প্রাপ্ত, প্রকট অনুভৃতিকে বিষয়রূপে অবলোকন করা। এটা খুবই স্বাভাবিক যে, জীবনের সুখ দুঃখ আমাদের যেভাবে স্পর্শ করে, শিল্পে বর্ণিত সুখ দুঃখের অনুভৃতি সে ভাবে করে না কারণ জীবনের দুঃখজনক ঘটনা থেকে আমাদের মনে দুঃখেব সঞ্চার হয়, আমরা অভিভৃত হই, কিন্ত শিল্পী বর্ণিত সুখ দুঃখের ঘটনা শিল্পরূপকে (Form) এবং শিল্প কৃতিকে (Activity) আশ্রয় করে, তাই তাকে উপভোগ করা চলে। অতএব সহজ্ঞ প্রতিভাত অনুভূতি (Apparent feelings) তত্ত্ব আমাদের কাছে জ্ঞাত সত্যের পুনরাবৃত্তি মাত্র ; তাই তাকে আমরা নিঃসংকোচে বর্জন করছি।

### ক্রোচের দৃষ্টিতে মধ্যযুগীয় ও রেনেসাঁস যুগের নন্দনতত্ত্ব

অধিকাংশ নন্দনতান্ত্রিক ধারণার সুপ্রাচীন বর্ধমানতা রীতি এবং ঐতিহ্যবাহকতা মধ্যযুগে স্বতঃস্ফুর্তভাবে আত্মপ্রকাশ করেছিল। Neo Platonic অতীদ্ভিয়বাদের ধারাটুকু অব্যাহত বহুমানতায় Scidus Eringena-কত অনবাদ কর্মে এবং Spanish Jew সম্প্রদায়ের ধর্ম বিশ্বাসে প্রভাব ফেলেছিল। খ্রিস্টীয় ধর্মের দেবতা মানুষের স্বল্পতম কল্যাণ বা idea-র স্থানে অভিষিক্ত হ'ল ; জ্ঞান কল্যাণ পরমসুন্দর এরা সবাই ভগবত উৎস আগ্রিত ; ভগবানই প্রাকৃত সন্দরের উৎসভমি। প্রাকৃতিক সৌন্দর্যের মাধ্যমেই ভগবান বা সন্দরের অনধ্যান সম্ভব। Plotinus-র শিল্প আলোচনার ধারা থেকে এরা ক্রমেই দূরে সরে গেলেন : Cicero প্রমুখ প্রাচীন লেখকরা সন্দরের যে শুনাগর্ভ সংজ্ঞা দিয়েছিলেন তারই পুনরাবৃত্তি করতে লাগল। সুন্দর্কে সংহতি (unity) রূপে ব্যাখ্যা করলেন Saint Auguistin; এবং মানব দেহের সুসংহতিকে তিনি সুন্দর বললেন : তাঁব গ্রন্থে তিনি স্ব-ধর্মে সুন্দর (beautiful itself) এবং প্রনির্ভর সুন্দর (relative beauty) এ দুয়ের পার্থক্য করলেন। অবশ্য এ ব্যাপারে তিনি প্রাচীনসম্ভী। Auguistin-র মতই Thomas Aquinas তাঁর নন্দনতাত্ত্বিক মতাদর্শের ব্যাখ্যা করেছেন : সুন্দরের যে প্রয়োজনীয় তিনটি গুণ তিনি আবিষ্কার করেছিলেন তারা হ'ল স্বয়ং সম্পূর্ণতা (intigrity or perfection) সমানানুপাত (Due Proportion) এবং স্কতো (Clearness)। আরিস্তটতলকে অনসরণ করে তিনি সন্দরকে কল্যাণের থেকে পথক করলেন। সুন্দরের সংজ্ঞা দিয়ে বললেন যে, তাই'ল সুন্দর যার অনুধ্যান আমাদের সুখ দেয়। তিনি জীবনের নিকষ্ট উপাদান এবং বিষয়ের মধ্যেও সন্দরকে আবিষ্কার করেছিলেন কেননা তাঁর মতে তাঁরা যতই নীচ বা নিম্নমানের হোক না কেন তারা তো অনুকরণ ক্রিয়ার ফলশ্রুতি। শিল্পের সুখবাদী ধারণার সন্ধান পেতে হলে আমরা Jongleurs এবং Troubadours কথিত সুভাষিতাবলির পঠন পাঠন আবশ্যিক করে তুলবো। মধ্যযুগের প্রারম্ভে কোন কোন পাদ্রীর লেখায় Teturtullian-র লেখায় আমরা aesthetic rigorism-র সন্ধান পাই ; এই তত্ত্বে শিল্পকে পুরোপুরি অস্বীকাব করে ধর্ম এবং ভগবানকে এবং বিজ্ঞানকে স্বীকার করা হয়েছে। মহাকবি দান্তে বিরোধী মত পোষণ করেছিলেন। Ceeco d' Ascoli বললেন ঃ আমি তুচ্ছ বিষয়ে মাথা ঘামাই না, সত্যের অনুসন্ধান করি। উপকথা বা রূপকথা আমার ভাল লাগে না। কিন্তু নীতি প্রচারী শিক্সের (Moralistics of the Art) সন্মোহন তত্ত্ব সর্বাগ্রগণ্য হয়ে পড়েছিল। প্রাচীন মনীষীদের জিজ্ঞাসা এবং সংশয়ের মূল্য দেওয়া হয় নি এর ফলে সংস্কৃতির অবক্ষয় শুরু হয়েছিল। মধ্যযুগে নৈতিক এবং ধর্মীয় ধারণার সঙ্গে এর সমাস্তরালতা আবিষ্কৃত হয়েছিল এবং এর ফলে খ্রিস্টান ধর্মের প্রেরণাও যুক্তিযুক্ত বলে মনে হয়েছিল ; Classical এবং Pagan শিল্পের খণ্ডিত অস্তিত্বের যৌক্তিকতা এর মধ্যেই খুঁজে পাওয়া গেল।

মহাকবি ভার্জিল প্রণীত Ded continentia কবিকে মধ্যযুগীয় ধ্যান ধারণার কাছে গ্রহণযোগ্য করে তুলেছিল এবং তার ফলেই তাঁকে সর্বত্ত সবদাস্তা ভদ্রসন্ন্যাসী (Gentle sage who knew all things) আখ্যায় আখ্যাত করা হয়েছিল। এই প্রসঙ্গে John of Salisbary

বললেন যে, কাব্যের পর্যালোচনায় তার চতুর্বিধ অর্থের সন্ধান পাওয়া যায়: মূলার্থক (Literal) রূপাকায়ক (Allegorical), অথবা নৈতিক (Moral) এবং Anagogic, অথবা উপমিতি সম্বন্ধীয়। মহাকবি দান্তে এই চতুর্বিধ অর্থকে তাঁর দেশজ কাব্যে প্রতিষ্ঠা দিয়েছিলেন। মধ্যযুগীয় লেখকদের লেখায় এই ধরনের শিল্পের নৈতিক ভূমিকার ভূরি ভূরি দৃষ্টাম্ভ পাওয়া যায়। শিল্পনীতির কথা বলে বিশ্বাসের কথা বলে, মানুষকে খ্রিস্টীয় ধর্মের কারুণে, অনুপ্রাণিত করে অবশ্য মহাকবি দান্তের মতে কাব্যের নানাবিধ বৈদগ্ধ ভঙ্গীর মধ্যে যৌক্তিকতা বা reasoning-কে প্রতিষ্ঠা করে: তার মধ্যে এক সত্যিকারের অর্থকে প্রতিষ্ঠা দিতে হরে। কাব্যের বহিরাবরণ মুক্ত তার অধ্যনিহিত অর্থাটুকুকে হাদয়ঙ্গম করতে হবে। কাব্য থেকে তার শিক্ষাটুকু গ্রহণ করতে হবে। অরসিক যদি তা না পারে তাহলে অন্ততপক্ষে কাব্য থেকে তাকে রসগ্রহণ করতেই হবে। তবেই তার চোখে কাব্য সুন্দর হয়ে উঠবে। স্পেনদেশের কবি Markuis of Santıllana বললেন যে কাব্য হ'ল চিন্ত নন্দন বিজ্ঞান (Gay Science)। এই মতটিও প্রণিধানযোগ্য।

অতএব একথা বলা ঠিক হবে না যে মধ্যযুগে শিল্পকে ধর্মতত্ত্বের সঙ্গে একীভূত করে এবং দর্শনশাস্ত্রের সঙ্গে সমীকরণ করে বিচার করা হোত। প্রকৃতপক্ষে একটিকে অপরটি থেকে সুনির্দিষ্টভাবে পৃথক করে দেখা হোত। শিল্প এবং কাব্যকে (যেমন দাস্তে করেছিলেন) 'রূপময় সংগঠন (Figure) 'ছন্দোময় বর্ণসমারোহ' (Rhetorical colour), 'আচ্ছাদন' (Cloth), অথবা 'সৌন্দর্য' (beauty) আখ্যায় আখ্যাত করেছিলেন। এই সুখকর মিথ্যাত্মকে প্রায়োগিক দৃষ্টিকোণ থেকে সমর্থনযোগ্য বলে মনে কবা হোত যেমন, বিবাহ বন্ধনের মধ্যে নরনারীর প্রেম এবং মিলন এদেব গ্রহণযোগ্য বলে মনে করা হয়েছিল; অবশ্যই এই সত্ত্যের মূলে পাত্রিত্য (Celibacy) যে মহন্তর সত্য তা ছিল অন্তর্গ্য , অস্যার্থ, বিশুদ্ধ বিজ্ঞানের অস্তিত্ব শিল্পের মিশ্রণ ছাডাই সন্থব।

দীর্ঘায়িত শিল্প আলোচনার ক্ষেত্রে কোন ত্রটিশুণা বৈজ্ঞানিক জিঞ্জাসার লক্ষণ ছিল না। আবিস্ততল কৃত Poetics গ্রন্থও বিদগ্ধ মহলে পরিচিত ছিল না ; জনৈক জার্মান পণ্ডিত O Herman কৃত অনুবাদ থেকে এই গ্রন্থটিব সঠিক পরিচয় মেলে না। মধ্যযুগে ভাষাতত্ত্বের যে সব অনুসন্ধান কার্য চলেছিল তার মধ্যে মহাকবি দায়ের মত উল্লেখযোগ্য ঃ "এক্ষেত্রে পৃথিবীকে একটি নিশানা রূপে গ্রহণ কবা হয়েছে"। নন্দনভাত্ত্বিক প্রকাশধর্মী ভাষাগত বন্তির স্বভাবের অনুসন্ধান প্রয়াস বিশেষভাবে লক্ষ্য করা গিয়েছিল নামবাদ (Nominalism) এবং বস্তুবাদের (realism) এর ঘোর বিতর্কে। এই বিতর্কে শব্দ এবং বস্তুর চিন্তা এবং ভাষার পারস্পরিক সম্বন্ধটুক আলোচিত হয়েছিল। Duns Scotus-ব গ্রন্থ De modis significandi sen-এই প্রসঙ্গে বিবেচ্য। Abalad তাঁর আলোচনিতে সংবেদনকে ধারণা (confused conception) বলে গ্রহণ করেছিলেন এবং কল্পনাকে (imagination) এমন একটি বৃত্তিরূপে ব্যাখ্যা করেছিলেন যা সংবেদনকে সঞ্চিত করে রাখতে পারতো। পূর্ব অবস্থায় যা স্বজ্ঞানির্ভর পরবর্তী বৌদ্ধিক স্তরে (intellect) তা যুক্তিব দ্বারা বিভক্ত এবং বিচ্ছিন্ন রূপ পরিগ্রহ প্রবণ। Duns Scotus ব আলোচনায় ব্যক্তির স্বজ্ঞাজাত জ্ঞান ও প্রত্যক্ষণকে গুরুত্ব দেওয়া হয়েছে ঃ Confusae, Indistinctae এবং Distinctae প্রমুখ বিভিন্ন ধরণের জ্ঞানের শ্রেণীবিভাগ করেছিলেন Duns Scotus এবং আমবা দেখাবো যে, আধুনিক নন্দনতত্ত্বের শুভারম্ভে এদের প্রয়োজনীয়তা ছিল অপরিসীম।

মধ্যযুগীয় ধ্যানধারণায় প্রচলিত সাহিত্যিক এবং শৈদ্ধিক মতবাদ (অবশাই ব্যক্তিক্রম আছে) সংস্কৃতির ইতিহাস রচনার পক্ষে মূল্যবান হলেও সাধারণভাবে বিজ্ঞান রচনার পক্ষে অনুপযুক্ত। রেনেসাঁস যুগেও সে একই কথা। পুরাতত্ত্বের মতাদর্শের বৃশ্তটুকু এক্ষেত্রে কখনও লক্তিকত হরনি। ক্রমবর্জমান সংস্কৃতি, আকর গ্রন্থের পঠন পাঠন হয়, প্রাচীন গ্রন্থকারদের গ্রন্থাবলীর ভাষাস্তরীকরণ এবং সমালোচনা-সম্ভাবনা প্রচুরভাবে বিদ্যমান। কবিতা, শিল্প, ব্যাকরণ, অলংকার সম্বন্ধে নানাবিধ গ্রন্থ রচিত হ'ল: সুন্দরের আলোচনার অন্ত নেই। বহু বচনের বিন্যাস ঘটল। জিজ্ঞাসুর চোখে পৃথিবীর আয়তন বৃহত্তর হ'ল কিন্তু তবুও নন্দনতাত্ত্বিক বিজ্ঞানের ক্ষেত্রে যথাযথ মৌল ধারণাবলীর উদ্ভব এবং আবিদ্ধার সম্ভব হ'ল না অতীক্রিয় ঐতিহ্য নতুন করে বিবৃত হ'ল এবং প্লাতোনিক মতাদর্শের নবীকরণ ঘটল পঞ্চদশ এবং ষষ্ঠদশ শতাব্দীতে; সুন্দর এবং প্রেমকে নিয়ে অনেক গ্রন্থ রচিত হ'ল। এই প্রসক্তি নানান ভাষায় অনুদিত হয়েছিল। এই গ্রন্থটির তিনটি অংশ। স্বভাব এবং সামান্যতার প্রথম অংশে প্রেমের স্বভাব এবং সারবন্তা নিয়ে, দ্বিতীয় অংশে প্রেমের সামান্যতা নিয়ে (universality) তৃতীয় অংশে প্রেমের স্থানের উৎস ভূমি নিয়ে আলোচনা সন্নিবিষ্ট হয়েছে; প্রতিপাদ্য বিষয় হিসাবে উপস্থাপিত করা হয়েছে যে, প্রতিটি সুন্দর বিষয়বস্তু হ'ল কল্যাণের আকর কিন্তু সকল শুভঙ্কর বস্তু সুন্দর নয়।

সুন্দর চিন্তকে প্রসারিত করে এবং তাকে প্রেমাভিমুখে ধাবিত করে। ক্ষুদ্রতর সুন্দর বৃহত্তর অধ্যাদ্ম সুন্দরে উন্তরণে সাহায্য করে। এই ধরণের তত্ত্বালোচনা এবং আবেগাপ্পত মতামত সম্বন্ধীয় তত্ত্বশাস্ত্রকে philography আখ্যা দেওয়া হয়েছে একই ধরনের স্বজ্ঞা (intuition) ছন্দরূপ পেরেছে petrarchists কবি সম্প্রদায়ের চতুর্দশপদী কবিতায এবং গ্রাম্য গাথায় , অবশ্য এর বিরুদ্ধেও সমালোচনার অন্ত ছিল না। আবাব অন্যপক্ষে গণিত শাস্ত্রীরা (Pythagoras-র নতুন সংস্করণ) সৌন্দর্যের রূপ নির্ণয় করতে চেয়েছিলেন সঠিক নির্ভুল সম্বন্ধ নির্ণয়ের সহায়তায়। উদাহরণস্বরূপ লিওনার্দো বন্ধ Luca, Paciolo সুবর্ণ বিভাগের নন্দনতাত্ত্বিক বিবিধ বিধানকে নির্দিষ্ট করে দিলেন। নব্য Pythagorio সম্প্রদায়েব পাশাপাশি আর একটি নতন তাত্ত্বিক সম্প্রদায় গড়ে উঠেছিল এরা Policiatus কৃত নন্দনতাত্ত্বিক বিধি বিধানের পুনরুদ্ধার করে মনুষ্য দেহের সুষমার ব্যাখ্যা করতে চেয়েছিলেন। বিশেষ করে নারীদেহের সৌন্দর্য সুষমার ব্যাখ্যা ক'রে মাইকেল এ্যাঞ্জেলোর চিত্রাক নীতি পদ্ধতি ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে বললেন যে, চিত্রাঙ্কনে যদি গতিকে অনুস্যুত করে দিতে হয় তাহলে কতকগুলি গাণিতিক সূত্রের আশ্রয় নিতে হবে। অনেকে আবার (Fulvio, Peligrino, Morato প্রমুখ শিল্পশাস্ত্রীরা) বর্ণের প্রতীকি অর্থটুকু আলোচনা করেছেন। প্লাতোপন্থীরা সৌন্দর্যকে চিত্তভূমিতে স্থাপিত করেছিলেন : আরিস্ততল পছীর দৈহিক গুণাবলীকে আশ্রয় করে সুন্দরকে দেখতে চেয়েছেন। Agostinifo বহু বিরুদ্ধ সমালোচনা সহ্য করে এবং অপরিণত সিদ্ধান্তের শিকার হয়েও সৌন্দর্যকে স্থাপন করলেন প্রকৃতিতে। সুন্দরী Joan of Aragon অথবা প্রমা সুন্দরী Tageliacazzo-র রাজকন্যে তাদের তিনি পরম সুন্দরের উদাহরণ হিসেবে গ্রহণ করেছেন এবং তাঁর গ্রন্থটি তাদের উৎসর্গিত করেছেন। প্লোতাইনাস আলোচিত বিষয়গুলির সিদ্ধান্ত যথাযথ ভাবে অনুসরণ না করে প্লাতো প্রণীত Hippias-র অনিশ্চিত সিদ্ধান্তগুলি অনুকরণ করেছিলেন Torduato, Tasso তাঁর পরিচিত গ্রন্থ Minturno-তে ৷ Companella প্রণীত

Poetica-গ্রন্থের একটি অধ্যায়ের দিকে বিদ্বংজনের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছিলেন ঃ এ অধ্যায়ে তিনি কল্যাণকে বলেছিলেন signam bony এবং অসুন্দরকে বলেছেন signam maly: কল্যাণ বলতে তিনি বুঝেছেন শক্তি, জ্ঞান এবং প্রেমের সম্মিলিত শক্তিত্রয়কে 1 যদিও তিনি প্লাতোর সুন্দরের ধারণার সঙ্গে নিত্যবদ্ধই ছিলেন তবুও তাঁর তত্ত্ব ব্যাখ্যায় প্রতীকের ধারণা (sign or symbol) প্রগতিকে দ্যোতিত করেছিল। এই আলোচনার সূত্র ধরে তিনি সিদ্ধান্ত कर्तिছलिन যে জড়বস্তু এবং বর্হিজগতের ঘটনা এর কেউই স্বধর্মে সুন্দর বা অসুন্দর নয়। Mandricard তাঁর বান্ধবকৃল মূর বীরদের অঙ্গে রোলাণ্ডর প্রত্যাঘাত জনিত যে সব বৃহৎ এবং গভীব ক্ষতের সৃষ্টি হয়েছিল সেগুলি রোলাণ্ডো শক্তি এবং বীরত্ত্বের প্রমাণ হিসাবে গণ্য করে তাদের সুন্দর আখাা দিয়েছিলেন। Saint Augiustin আবার মহামতি Vincent-র অঙ্গ विচ্যুতির মধ্যে সৌন্দর্য খুঁজে পেয়েছিলেন ; সেই বিচ্যুত অঙ্গ, বিকলাঙ্গ Vincent-র ক্ষতগুলিকে অনেকেই কুৎসিত বলেছেন ; দুর্দান্ত Dicianus নিষ্ঠুরতার প্রতীক চিহ্ন হিসেবে : সংগ্রাম করতে করতে এই ধরনেব রক্তক্ষরী মৃত্যুকে মহাকবি ভার্জিল সুন্দব বলেছিলেন কেননা এই ধরনের মৃত্যু হ'ল দৃঢ় চিত্ততাব লক্ষণ। প্রেমিকের কাছে তার প্রিয়ার পোষা কুকুরটিকে সুন্দর বলে মনে হয়, ডাক্তারদের চোখে মল মূত্রাদিও সুন্দর হয়ে ওঠে কেননা তারা সৃষাম্থোর প্রতীক। প্রত্যেকটি বস্তুই হ'ল একাধারে সুন্দর এবং কুর্ৎসিত। এইসব সমালোচনার মধ্য দিয়ে আমরা শুধুমাত্র একধরণের অতীন্দ্রিয় ব্যাখ্যার যে আত্মাদ পাই তা নয়, সমালোচনায় বিশ্লেষণের দিকেও এর প্রাজ্ঞসরতা পরিলক্ষিত হয।

একথা ভ্রান্তি প্রমাদ না ঘটিয়েই বলা যায় যে, নবজাগরণ বা রেনেসাঁসেব যুগের নন্দনতাত্ত্বিক ধ্যান ধারণা প্রাচীন নন্দনতাত্ত্বিক ধ্যানধারণাকে অতিক্রম করতে পারেনি। শিল্পের যে একটা শিক্ষাদর্শ আছে এই সত্যটি আরিস্ততলের Poetics তো খণ্ডন কবতে পারেই নি পরস্ক এর স্বীকৃতি ঘটেছিল আরিস্ততলের এই গ্রন্থের বক্তব্য বিষয়ে। Robortelly (১৫৪৮ খ্রিস্টাব্দ) অথবা Castalvetro (১৫৭০ খ্রিস্টাব্দ) এঁদের উভয়ের মতে শিল্পের লক্ষ্য হ'ল মানুষকে আনন্দটুকু দেওয়া। সাধারণ মানুষকে আনন্দ দেওয়া, তাদেব চিত্ত নবীকবণ কবা এটাই শিল্পের কাজ। অবশ্য সুখবাদ এবং শিক্ষার আদর্শ থেকে কেউ কেউ শিল্পকে মুক্তিও पिराहित्नमः Piccolomini (১৫৭৫ খ্রিস্টাব্দ) ভের্বেচিন্তে বললেন যে, সুন্দর সুন্দর শিল্পকর্মের স্রষ্ট্য কবি ও শিল্পীরা অতীতে ও বর্তমানে এত যে সময় দিলেন এবং পরিশ্রম করলেন তা কি একেবারে অর্থহীন? তাঁরা যদি মনে না করতেন যে শিল্পের দ্বারা তারা মানব-সেবা করছেন, তাদের শিক্ষার ব্যবস্থা করছেন, তাদেব জীবন ধারার দিক নির্ণয করে দিচ্ছেন তাহলে তারা শিল্পকর্মে আত্মনিয়োগ করতেন না। কাব্যের সঙ্গে বাগ্মীতার তুলনা করে সমালোচক Segni বলেছিলেন যে, তুলনামূলক কাব্যের অবস্থান সুউচ্চে। কাব্যে ছন্দময়তা আছে, সুন্দর শব্দ চয়নের কাজ আছে, সুন্দর ওজম্বিনী উপমা রূপকর— এদের সাক্ষাৎ কাব্যে মেলে। Tassoni (১৬২০ খ্রিস্টাব্দ) লিখলেন : 'তিনটি প্রধান শিল্পকর্য ইতিহাস, কাব্যতম্ব এবং বাগ্মিতাতত্ত্ব, Politics বা রাষ্ট্রশাসন তত্ত্বের অন্তর্গত এবং তার উপর নির্ভরশীল ; রক্তবংশীয় এবং ভদ্রসম্ভানদের জন্য ইতিহাস, জনগণের জন্য কাব্যতত্ত্ব (Poetics) এবং যাঁরা সাধারণের বিচারালয়ে দোষীকে রক্ষা করেন বা অন্যায়ের বিচার চান তাদের জন্য বাগ্মিতা শান্ত (Oratory)।

এইসব মতবাদিতার অনুসরণ করে বিয়োগান্ত বিমোচন তথা (Tragical catharsis) প্রমাণ করতে চেয়েছিল ভাগ্যদেবীর পরিহাসের কথা অথবা ন্যায়ের অবশ্যম্ভাবী জয়ের কথা, অথবা দুঃখ ক্লেশ সিদ্ধ জীবনে হঠাৎ আসা সৌভাগ্যের অবিশ্বাস্যতার কথা। শিরের শিক্ষাদানকরে যে একটা লক্ষ্যবস্তু আছে এর সমর্থন প্রাচীন পশুতদের লেখায় মেলার ফলে এই তত্ত্ব ফ্রান্স, স্পেন, ইংল্যাণ্ড এবং ইতালীয় রেনেসাস যুগের সব নন্দনতত্ত্ব বিষয়ক লেখকদের লেখায় প্রধান্য পেয়েছিল। মহাকবি হোমার Iliad এবং Odyssei মহাকাব্যে সামরিক এবং রাষ্ট্রনৈতিক ঘটনাবলী সংক্রান্ত দৃটি শিক্ষা প্রকল্প রচনা করেছিলেন।

শিল্প আবশ্যিকভাবে শিক্ষা দেবে এই তত্ত্ব (pedagogic theory) আধুনিক সমালোচকদের মতে নবজাগরণের যুগে Poetics-র সমতুল। কিন্তু পঞ্চদশ শতাব্দীতে অথবা ষষ্ঠদশ শতাব্দীতে এই তত্ত্ব প্রথমে ঘোষিত হয়নি। ইতিপ্রেই এর বহল প্রচলন ছিল। সবরকমের কাব্যেবই একটা শিক্ষকের ভূমিকা আছে এই বিশ্বাস জাগ্রত থাকার ফলে রেনেসাঁসের যুগে শিক্ষাপ্রদ কাব্যুকে অন্যান্য ধরণের কাব্য থেকে পৃথক করা হয়নি। একথা হয়তো বলা যাবে, আমরা যাকে রেনেসাস বা নবজাগরণ বলি তা সবক্ষেত্রে নবজাগরণ ঘটায় না পুরাতত্ত্ব বর্ণিত যে সকল বাধিত অধ্যাত্ম কর্মকে যখন এবং যেখানে পুনকক্ষীবিত করা হয় তখনই সেখানে আমবা রেনেসাসের সম্মান দিই ; তৎকালীন কাব্যুতত্বে (poetics) শিল্পের শিক্ষকের ভূমিকার পুনরাবৃত্তি না করে শিল্পে সম্বত্ত (possible) এবং সম্বাব্য (probable of Aristotle)-এ দুয়ের আলোচনায় শিল্পপ্রকৃতি নির্ধারিত হয়েছিল। প্লাতো কর্ত্তক কবিদের নির্বাসন তত্ত্ব এবং শিল্পীর কল্পনার ব্যবহার— এদের সম্বন্ধে আলোচনাও কাব্য তত্ত্ব সন্ধিবিষ্ট হয়েছিল।

এই ধরনের আলোচনার সূত্র অনুসরণ করে এই যুগে নন্দনভদ্ধকে বৈজ্ঞানিক প্রেক্ষাপটে প্রতিষ্ঠা করা সম্ভব হ'ল এবং এই সত্যটিই বিশ্বজ্ঞানের ভাগুরে এই যুগের অবদান। আরিস্ততল এবং তার সমালোচকদের লেখায়, বিশেষ করে ইতালীয় সমালোচক, এই যুগের মনন সাধনার ভিত্তিকু গড়ে উঠেছিল। এই যুগে যে বীজ প্রথিত হ'ল তা পরবর্তীকালে বিরাট মহীরুহের আকার ধারণ করেছিল। কাব্যে ভাব (Idea) এবং সামানোর (Universal) ভূমিকা এবং সে প্রসঙ্গে মহামতি প্লাতোর মতামত এ যুগের চিন্তার অপ্রগতিতে সহায়তা করেছিল। ইতিহাসেলক্ষা হবে বিশেষ (particular) এবং কাব্যের লক্ষ্য হবে সামানা (Universal)— এ দুটিকে অর্থে বুঝতে হবে? কাব্যকে সম্ভাব্যের (probable) অনুসবণ করতে হবে, এরই বা অর্থ কি? মহাশিল্পী ব্যাফেল যে একধরনের ভাবের (certain idea) কথা বলেছিলেন তার আকা ছবিতে এই ভাবটির ভ্যমিকাই বা কত্যুক্?

Naugerious, Sive, De, Poetica (১৫৫৫) শীর্ষক ডায়ালগে Fracastoro উপরোক্ত ধরনের প্রশ্নটি প্রথমে করেছিলেন। সুখলাভই কবিতার উদ্দেশ্য এই ধরনের কথা তিনি ঘৃণাভরে বর্জন করেছিলেন। কবিরা প্রাচীনকালে যা কিছু ভাল শিল্প তার স্রষ্টা হলেও এই ধরনের অথহীন কথা তাদের সম্বন্ধে বলা হয়েছিল। শিল্প শিক্ষকের ভূমিকা নেবে, এ তত্ত্বটিও তার কাছে অগ্রাহ্য . ভূগোল, ইতিহাস, কৃষিবিদ্যা, দর্শনশাস্ত্র এদের কাজ জনশিক্ষা; কবির বৃত্তি হ'ল পরানুকরণ বৃত্তি অথবা পরানুকরণ বৃত্তি; আলোচনার বিষয় নিয়ে তার সঙ্গে ঐতিহাসিকের খুব একটা পার্থক্য নেই কিন্তু বিষয়বস্তুর উপস্থাপনায় এই পার্থকাটুকু ধরা পড়ে। অন্যান্য জ্রান তন্ত্রে বিশেষের অনুকরণ করা হয়, কাব্যে সামান্য (Universal) অনুকৃত হয়।

ঐসব জ্ঞানতম্ব্রকে ব্যক্তি মানুষের চিত্রাঙ্কন (portrait) কর্মের সঙ্গে তুলনা করা যায় ; কবি তাঁর কাব্যে সামান্যের ধারণাটিকে ফুটিয়ে বিষয়কে সুন্দররূপে চিত্রিত করে তোলেন, অন্যেরা তাদের অভীষ্ট সিদ্ধির জন্য বক্তব্য রাখেন ; অন্যপক্ষে কবি সবটুকু বলেন সুন্দর করে এবং পরিপূর্ব রূপে।

কাব্যের সৌন্দর্য আমাদের বৃঝতে হবে কাব্যের বিষয়বস্তুর, শ্রেণীগত সাপেক্ষতা বিচার করে। এই শ্রেণীতে এই কাব্যাটি সর্বোজ্ঞম, কিন্তু নির্বিশেষ সুন্দরের (supremely beautiful) পর্যায়ে পড়ে না ; সুন্দর (beauty) শর্দাটির দ্বার্থবোধকতা (Double meaning) সর্বতোভাবে পরিত্যজ্ঞা। কবি কখনও মিথ্যা বলেন না অথবা তার মনোলোকে যার অক্তিত্ব নেই তাকে প্রকাশও করেন না। কেননা তিনি যে শন্দের ব্যবহার করেন তার সঙ্গে সামান্য বা universal-র অথবা জনগণ মানসের অভিমতের একটা গভীর মিল থাকে। মহামতি প্লাতো কথিত সেই বিরূপ মন্তব্য যে কবিরা তাঁদের কাব্যের বিষয়বস্তু সম্বন্ধে একেবারেই অজ্ঞ ; কবিকৃল তদ্বর্ণিত বিষয়কে জানেন আপন কাবা-প্রতিভাব সক্ষতায়।

কাব্যেব সামান্যতা নিয়ে আরিস্ততল যে আলোচনা করেছিলেন Fracastoro তার বিশদ্ ব্যাখ্যা করেছেন ; অবশ্য আলোচনাটি আরিস্ততল কথিত মূল আলোচনার কাছে থাকলেও তা অর্থবহ হয় নি। অপরপক্ষে castelvetro আরিস্ততলয় তত্ত্বের যে আলোচনা করেছেন তা যথার্থ শিল্প সমালোচকের মুক্ত এবং উন্নতমানের আলোচনায় পর্যবসিত হয়েছে। তাঁর মতে আরিস্ততলের Poetics গ্রন্থে শিল্প পরস্পরাকে সাজিয়ে তোলার নীতি ও পদ্ধতি নির্দিষ্ট হয়েছে, শিল্পের যথাযথ বিচার হয় নি। অধিকন্ত তাঁর মতে (এখানে তাঁর তর্কশাস্ত্র সম্মত জ্ঞানের অতাব পরিলক্ষিত হয়েছে) আবিস্ততল সম্ভাব্যতার (probability) মূল্যমানের নিরিখে ইতিহাসের বিচার ক'রে তবেই তাকে কাব্য বিচারে ব্যবহার করলে ঠিক করতেন। ইতিহাস হ'ল স্ববণযোগ্য মনুষ্য কীর্ত্তিব বিবরণী এবং কাব্য হ'ল সম্ভাব্য ঘটনাবলীর সম্ভাব্যতার নিরিখে বিবৃত ঘটনাসমূহ। কাব্য কখনই ইতিহাস থেকে তার সত্যতার দ্যুতিটুকু গ্রহণ করতে পারে না। তিনি এটাও লক্ষ্য করেছিলেন যে মহামতী আরিস্ততল imitation বা অনুকৃতিকে দাটি ভিন্ন অর্থে গ্রহণ করেছিলেন (ক) অপরের কর্মকে নিজের কর্মে যথাযথ অনুকরণ করা এবং কেন যে তিনি অনুকরণ করছেন তার কারণটুকু তাঁর না জানা। (খ) 'কাব্য-সুলভ অনুকরণ'— এই অনুকরণ ক্রিয়েয অপরের কার্যকৈ অনুকরণ করা হয় না, এটি অনুকরণের এক ধ্বণের নতুন দৃষ্টান্ত'।

এতসব কথা বলা সত্ত্বেও castelvetro কিন্তু কাল্পনিক এবং ঐতিহাসিক ঘটনাবলীকে যথাযথভাবে বিচার করতে পারেন নি : কাল্পনিকের বাজত্বে তিনি নিশ্চয়তা (certainty) দেখিয়েছেন। এই নিশ্চয়তাটুকু প্রায়শই অনিশ্চয়তার দ্বারা বাধিত হয় আবার অনিশ্চয়তার ক্ষেত্রটুকু প্রায়শই নিশ্চয়তার দ্বারা বাধিত। আরিস্ততলীয় সুখবাদের এই ধরণের ব্যাখ্যা দিয়ে তিনি অসুন্দর বা কুৎসিত শিল্প নিদশনের অনুকরণ অভিজ্ঞতার কথা বলেছেন। কুৎসিত বিষয় দেখে আমাদের মনে যে ধরনের বিতৃষ্ণা বা ভয় জ্ঞাগে, শিল্পে তার অক্ষম অনুকৃত রূপে এই ভয় বা বিতৃষ্ণা জাগ্রত হয় না। আবার তিনি চিত্রণ এবং কাবোর স্বভাব ও ধর্মের পারস্পরিক বিরুদ্ধতা লক্ষ্য করেছিলেন; চিত্র চিত্রণের মাধ্যমে বিসিক্ষ্যুজনের মনে আনন্দের প্লাবন ঘটে এবং কাব্যে তার বিরূপ প্রতিক্রিয়া হয় . রিসকমনে বিতৃষ্ণা জ্ঞাগে। তার আলোচনায় এর

অসংখ্য দ্বিধাহীন মুক্ত সমালোচনা আছে ; কিন্তু এগুলি মোটেই আমাদের কাছে গ্রহণযোগ্য নয়।
সমালোচক Robortally সম্ভাব্যতা এবং মিথ্যাত্বের সমীকরণ ক'রে Piccolomini
প্রচারিত মতের (সম্ভাব্যতা আপন স্বভাবে কখনই সত্য অথবা মিথ্যা হতে পারে না, ঘটনার
আকস্মিকতায় কখনও তাকে সত্য অথবা কখনও মিথ্যা বলা হয়) বিরোধিতা করেছিলেন।
একই ধরণের কথা বলেছিলেন স্পোন দেশীয় Alfonso Lopey Pinciano (১৫৯৬)। তবে
একথা স্বীকার্য যে এঁদের সম্ভাব্যতার ধারণাটুকু অনির্দিষ্ট এবং দুর্ভেদা।

Patrizzi সম্ভাব্যতার ধারণা থেকে কাব্যকে পৃথক করে দেখেছিলেন ঃ আরিস্ততলীয় মতের বিরোধিতা করে তিনি ১৫৫৫-১৫৮৬ খ্রিস্টাব্দ পর্যন্ত তাঁর Puetica গ্রন্থটি প্রণয়ন করেছিলেন; এই গ্রন্থের উদ্দেশ্য ছিল আরিস্ততলের প্রধান প্রধান মতগুলি খণ্ডন করা। Patrizzi বঁললেন যে আরিস্ততল অনকরণকে বিভিন্ন অর্থে ব্যবহার করেছেন : কখনও এটিকে নিয়েছেন শব্দ হিসেবে কখনও বা এটিকে নিয়েছেন বিয়োগান্ত ঘটনারূপে, কখনও বা এটি শব্দালংকার রূপে ব্যবহৃত হয়েছে, কখনওবা এটি কল্পনার রূসে রসসিক্ত হয়ে উঠেছে। কখনও বা তাঁর তর্কশাস্ত্র সম্মত সিদ্ধান্ত হল , সবরকমের দার্শনিক এবং অন্যান্য লেখা বিষয়বস্তু ও বাচনভঙ্গী হ'ল কাব্য ধর্ম সমন্বিত কেননা, কাব্যে ব্যবহৃত শব্দাবলীর সৃতিকাগৃহ হ'ল এই অনুকরণী। তাঁর মতে আবিস্তুতল কাব্য বা ইতিহাসের পার্থকাটুকু নিদেশ করতে পার্রেননি (কেননা এরা উভয়েই অনুকরণবৃত্তি জাত) ; আরও বলা চলে আবিস্ততল এটাও প্রমাণ করতে পারেননি যে ছন্দ কাব্যের **পক্ষে আ**বশ্যিক।ইতিহাস, বিজ্ঞান এবং কলা সমূহের বিষয় কাব্যের অনুপযুক্ত। অবশ্য আবিস্তুতল বলেছিলেন তাঁব পৃস্তুকেব নানান পরিচ্ছেদে যে উপদেশমূলক গল্প, যথার্থ ঘটনার বিবরণ, অপরেব ধারণা এবং বিশ্বাস, কর্তব্য কর্ম, বিশ্বাস-অবিশ্বাস্য, সম্ভাব্য এবং সম্ভাবনাপূর্ণ এ সবই কাব্যের বিষয়বস্তু হতে পারে। এক কথায় যা কিছু পার্থিব তা কাব্যের বিষয়বস্তুর উপজীবা। এই ধরনেব আপত্তি উত্থাপন করে (এর মধ্যে কতকগুলি যথার্থ আর কতকণ্ডলি বা শুধু পণ্ডিতজনোচিত) Patrizzi এই সিদ্ধান্ত করলেন যে, কাব্যের স্বটুকুই অনুকরণ নয় ; আর যদি একে অনুকরণ বলাও হয় তাহলে এই অনুকরণ কর্ম শুধুমাত্র কবিদের কাজ নয় ; আর এই অনুকরণ কর্মের প্রকৃতিও আরিস্ততল কথিত অনুকরণের প্রকৃতি এবং ধর্মের থেকে পুথক। সে যাই হোক হয়তো কালক্রমে নতুন ব্যাখ্যার উদ্ভব ঘটবে অথবা কেউ এসে এই আলোচনার উপর নতন আলোকপাত করবে কিন্তু এটি আজও ঘটে ওঠে

অথচ অজ্ঞাতপ্রসৃত এইসব প্রয়াস চেষ্টা যদিও অর্থহীন তবুও এবা বলতে চাইছে পণ্ডিতজ্ঞনার একটি প্রয়াসের কথা যা চেয়েছিল, আরিস্ততলীয় বৃত্তকে অতিক্রম করতে। যষ্ঠদশ শতাব্দীর সাহিত্য সম্পর্কিত তত্ত্বালোচনায় আমরা কাব্যিক সত্য এবং সম্ভাব্যতার আলোচনা পেয়েছি এবং এই যুগে আলোচনার উদ্দেশ্য ছিল কাব্য সত্যের রহস্যের সমাধান করা। মানুষের চিন্তাশন্তি নন্দনতাত্ত্বিক সমস্যার সমাধানে নিযুক্ত হয়েছিল এবং এর পরিণতিও ফলপ্রসৃ হবার কথা।

# ক্রোচের দৃষ্টিতে দেকার্তীয় ও লাইবনিজীয় নন্দনতত্ত্ব : বুমগার্টেন

দেকার্ডের দর্শন আলোচনায় পরিহাস বিজন্মিত বৃদ্ধি (wit), রুচি, কল্পনা অনুভৃতি প্রমুখ বিষয়গুলি পর্যালোচিত হয়নি। এই ফরাসী দাশ্নিক প্রবরের মতে কল্পনা হ'ল আমাদের জীববদ্ধির অশাস্ত সঞ্চরণের ফলশ্রুতি ; অবশ্য তিনি কাব্যকে পুরোপুরি নিন্দনীয় বলে বর্জন করেন নি: যে কাব্যবদ্ধি বা প্রজ্ঞার দ্বারা নিয়ন্ত্রিত তাকে তিনি গ্রহণযোগ্য বিবেচনা করেছেন। তাঁর মতে বদ্ধি বা যক্তি হ'ল একমাত্র বৃত্তি যা কেবল মানুষকে খেয়াল খুশির শৃঙ্খলাহীনতা থেকে রক্ষা করতে পারে। এইটুকুই তাঁর মতে কাব্যের ব্যাপারে গ্রহণযোগ্য। দেকার্তের ব্রদ্ধিবাদের সমাস্তরাল নন্দনতান্ত্রিক মত হ'ল Bouleau-র নন্দনতান্ত্রিক মত। তিনি Allegory বা রূপককে সাগ্রহ সমর্থন জানিয়েছিলেন। কল্পনার বিরুদ্ধে দার্শনিক Malebranche-র দৈর্থ প্রত্যক্ষ করেছেন। দেকার্তের সমকালে সমগ্র ফরাসী দেশ জুডে Reason বা যুক্তিবাদের যে রমরমা অবস্থা ছিল সে ক্ষেত্রে শিল্প এবং কাব্যের কোনও গুরুত্বপূর্ণ আলোচনা একেবারেই নিরুদ্ধ হয়ে গিয়েছিল। ইতালীয় লেখক Antonio Conti তখন ফ্রান্সে বাস করছিলেন এবং তৎকালীন ফরাসী দেশে যুক্তিবাদী আন্দোলনটি তিনি প্রত্যক্ষ করৈছিলেন : 'বিশ্ববিদ্যা সংগ্রাহকদের যুগ ছিল এটি ; শিল্প এবং অনুভববাদীদের সংগ্রাম ফরাসী দেশের গাণিতিক পরিমগুলকে আক্রমণ করেছিল চতুর্দিক থেকে এবং এই ঘোরতর সংগ্রামের যুদ্ধ-নিনাদ ইতালীতেও শ্রুত হয়েছিল। Bettinely এবং অন্যান্য ইতালীয় লেখকেরা এই সংগ্রামের বর্ণনা দিয়েছেন শিল্প বিচারের শেষ কথাটি বলবে অনুভৃতি— এই তত্ত্বটির প্রবক্তা হলেন Jean-Jacques Bell। ১৭২৬ খ্রিস্টাব্দে প্রকাশিত তাঁর গ্রন্থে তিনি এই তত্ত্বের ব্যাখ্যা করলেন।

দেকার্তের দর্শনমতে নন্দনতাত্ত্বিক কল্পনাব স্থান ছিল না। দেকার্তপদ্থীরা বললেন থে, সুন্দর idea বা ভাব ভাবনায় পরিবর্তনযোগ্য ধারণার উপর নির্ভরশীল। কেননা এইসব ধারণাকে গ্রহণ বা বর্জন করা যেতে পারে : সুন্দর আমাদের অনুভবযোগ্য সুখের উপর নির্ভরশীল নয়। এই দেকার্তপদ্থীদের মধ্যে J. P. de Crousaz (১৭১৫) এই ধরনের পাঁচটি ভাবের (ideas) নির্দেশ করলেন ঃ বৈচিত্র্য (variety), একতা (unity), নিয়মানুবর্তিতা (Regularity), শৃঞ্জলা (order) এবং আনুপাতিকতা (proportion)। তার মতে প্রকৃতি এবং সত্যের উপর নির্ভর ক'রে সুন্দরের যথার্থ গুণগুলির অস্তিত্ব স্বীকার্য। জ্যামিতি, বীজগণিত, আকাশবিদ্যা, পদার্থবিদ্যা, ইতিহাস প্রমুখ বিজ্ঞানের দৃষ্ট 'সুন্দরে' এই ধরনের গুণাবলীকে তিনি আবিদ্ধার করেছিলেন : সুন্দরের এই গুণগুলি হ'ল পুণ্য (virtue), বাশ্মীতা (eloquence) এবং ধর্ম (Religion) এবং এই গুণত্ররের মধ্যে উপরোক্ত গুণপঞ্চকের অবস্থান স্বীকৃত। Jesuit Andre' হলেন অন্যতম খ্যাতনামা দেকার্ভপদ্থী; তিনি মূল সৌন্দর্য (essential beauty), প্রাকৃতিক সৌন্দর্য এবং মনুষ্যুসৃষ্ট যুক্তি বিরহিত (Arbitrary) সৌন্দর্যের কথা বললেন। প্রথমান্ড মূল সৌন্দর্য হ'ল মানবিক এবং শ্বর্ণীয় সর্বপ্রকার সংজ্ঞা অতিরিক্ত; দ্বিতীরটি অর্থাৎ প্রাকৃতিক সৌন্দর্য মনুষ্য সমাজের মতামতের উপর নির্ভরশীল নয, তৃতীয়টির বৃক্তি বিরহিত (সাক্রেকা ত্বতীয়টির বৃক্তি বিরহিত (সাক্রেকা ন্যুক্ত বিরহিত স্থাক্রিক সেন্দ্র্য) সামাজের মতামতের উপর নির্ভরশীল নয, তৃতীয়টির বৃক্তি বিরহিত

মন্য্য সৃষ্ট সৌন্দর্য এটি মূলত মানুষের প্রথাগত রুচি এবং ফ্যাশনের উপর নির্ভরশীল। প্রথমটির মধ্যে নিরমানুবর্তিতা শৃঙ্খলা, আনুপাতিকতা ও সমানুপাতিকের আয়তনের সঙ্গে মিলটুকু লক্ষ্য করা যায় (এই ভাবনায় আমরা Undre'-র চিস্তায় প্লাতের ছায়াপথ লক্ষ্য করি)। দ্বিতীয়টিতে আমরা রং সৃজনকারী আলোক তত্ত্বের মূল তত্ত্বগুলি পাই (এখানে আমরা undre'-কে দেখি Nutronio আবিদ্ধারের সাহায্য নিতে।) তৃতীয়টিতে সৌন্দর্যের মূল, Essential beauty-কৈ ক্ষুণ্ণ করতে দেওয়া হয় নি। সৌন্দর্যের এই ত্রিবিধ রূপকে ইন্দ্রিয় উপভোগ্য সৌন্দর্য (sensible beauty) এবং চিন্তের বৃদ্ধিগম্য সৌন্দর্য (intelligible beauty) এই দুই ভাগে বিভক্ত করা হয়েছিল।

ফরাসী দেশের দেকার্তের মতই ইংল্যাণ্ডের দার্শনিক লকও বৃদ্ধিবাদী ছিলেন (intellectualist) এবং অধ্যাদ্ম কর্মের কোন কর্মরূপকেই তিনি স্বীকার করেন নি সংবেদনশীলতা রূপটুকু ছাডা। তবুও তিনি সমকালীন সাহিতা থেকে পরিহাসজ্জনিত বৃদ্ধি (wit) এবং অবধারণের (judgement) পার্থকাটক গ্রহণ করেছেন। তার মতে পরিহাসজ্জীত বৃদ্ধির মধ্যে নানান ধরণের ভাব ভাবনা অনুস্যুত থাকে : তাঁদের একরূপতা এবং অন্যবিধ সম্বন্ধটুকু ক্রমেই আবিষ্কৃত হয় : এইভাবেই তাঁবা যুথবদ্ধ হয়ে উঠে সুন্দর সুন্দর ছবির সৃষ্টি করে ; এর ফলে কল্পনা উদ্দীপ্ত হয়। অবধারণ বা বদ্ধি বিভিন্ন বিষয়ের মধ্যে পার্থক্য এবং বহুরূপতাট্টক আবিষ্কার করে , সত্যের মাপকাঠি বা নিরিখে এই পার্থকাটুকু নির্দিষ্ট হয়। ভিন্নতব অবেষণের পথে না গিয়ে মন ছবিটির সঙ্গে সাযজ্ঞা অনভব করে, তপ্তি বোধ করে, কল্পনার সখকরতায় খুশি হয়। কঠোর সত্যের বিধি বিধান এবং সুযুক্তির নিরিখে বিচারের এটি হ'ল একটি কঠিন প্রয়াস। ইংল্যাণ্ডের দার্শনিকেরা একধরণের নিরাবয়ব এবং ইন্দ্রিয়জ্বগৎঅতিক্রমী নন্দনতত্ত্বের সৃষ্টি করলেন ; ফবাসী দেকার্তবাদী দার্শনিকদের থেকে ভিন্ন এই ইংরেজ দার্শনিক সমাজেব চিন্তাধারা ইন্দ্রিয়ময়তার দ্বারা (sensationlism) চিহ্নিত। স্যাফটসবেবির মতে (১৭০৯) কচি হ'ল একধরনের সংবেদন : একে সন্দরের জন। সহজাত বস্তি বলেও চিহ্নিত করা যায় - এ . একধরনের শৃথলাবোধ, আনুপাতিক রূপবোধ যাকে আমরা নৈতিকবোধের সঙ্গে অভিন্ন করে দেখতে পারি : এই বোধটুকুর আদিপর্বে প্রতিষ্ঠিত ধারণা অথবা এর উপস্থাপনা কিন্তু বৃদ্ধি বা যুক্তিকে পূর্বেই স্বীকার করে নেয়। সৌন্দর্যের ত্রিপর্যায়— অবয়বি, অধ্যাদ্ম এবং দিব্য স্যাফটবিবেরির স্বাভাবিক উদ্ভারাধিকারী ছিলেন Francis Hutcheson (১৭২৩) : সুন্দরকে তিনি আন্তর সংবেদনরূপে সংবেদন এবং যুক্তির মধ্যবর্তী এক অবস্থান রূপে প্রতিষ্ঠিত ক'রে : এইভাবেই তিনি এক এবং বহুর মধ্যে পার্থকট্টক দেখিয়ে বৈচিত্র্যের মধ্যে একতার সুরটুকু বান্ধিয়ে তোলেন এক সতা, শিব এবং সুন্দরের মৌল একাদ্মতার প্রতিষ্ঠা করেন। Hutcheson-র মতে এই বোধ থেকেই (শিল্পী শিল্প কর্ম দেখে কল্পনাসৃষ্ট বস্তু অবলোকন ক'রে মূল এবং অনুকৃত বিষয়ের একরূপতাটুকু প্রত্যক্ষ ক'রে যে সুখ বা আনন্দ উপজ্ঞাত হয়) তার উদ্ভব হয়। মূল এবং বিষয় এবং তার অনুকারের সম্বন্ধটুকুর ফলে যে সুন্দরের উৎপত্তি ঘটে তা' পরনির্ভর সৌন্দর্য (Relative), স্ব-নির্ভর এবং স্বয়ন্ত্রর সৌন্দর্য থেকে পৃথক। অষ্টাদশ শতাব্দীতে ইংল্যাণ্ডে সৌন্দর্যের এই ব্যাখ্যাটি বহল প্রচলিত হয়ে উঠেছিল এবং Adamsmith ও Reid (Scotish পণ্ডিড সম্প্রদায়ের মুখ্য প্রবক্তা) এই মতের পোষকতা করেছিলেন।

দেকার্তের দর্শনমত যে সব মনস্তাত্ত্বিক সপ্তর্ঘটনকে অস্ত্র্যক্ত বলে পরিত্যাগ করেছিল

লাইবনীজ মানবমনের সেই অবজ্ঞাত দিকটির দ্বার উন্মোচন করে দিলেন ; গভীর নিষ্ঠা এবং দার্শনিকোচিত বৃদ্ধিমন্তার পরিচয় দিয়ে। ক্রমানুবর্তিতার বিধি বিধানের দ্বারা বিধিবদ্ধ তাঁর বাস্তব ধারণায় তিনি নিম্নতম বিষয় থেকে ভগবৎ বিষয় পর্যস্ত সমগ্র অস্তিত্বের পর্বানুক্রমিক অস্তিত্বধারার প্রবর্তন দ্বারা অস্তিত্ববোধের উদ্বর্তন করলেন ; কল্পনা, রুচি, পরিহাস বিজ্ঞান্ত বৃদ্ধি এবং অনুরূপ বৃত্তিগুলি এরই মধ্যে স্থান লোইবনীজ তাকেই নন্দনতান্ত্বিক বলে চিহ্নিত করলেন : এই ধরনের জ্ঞান পরিদ্ধারভবে লাভ করা গোলেও এদের মধ্যেকার পার্থকাটুকু অস্পষ্ট থাকে। সপ্তদশ শতাব্দীর Duns Scotus তাঁর আলোচনায় যেসব নন্দনতত্ত্বগত পদের ব্যবহার করেছিলেন সেগুলি আমরা এদেব আলোচনার মধ্যে প্রত্যক্ষ করেছি।

লাইবনীজ্ মন্তব্য করেছিলেন যে, চিত্রী এবং অন্যান্য শিল্পীরা শিল্পকর্মের যে মূল্যায়ন করেন তার ব্যাখ্যা কিন্তু তারা দিতে পারেন না। প্রকৃতপক্ষে তাঁদেব জ্ঞানটুকু এক অর্থে পরিষ্কার হলেও জ্ঞানগত বিষয়বস্তুর পার্থক্যটুকু তাদের কাছে অনুভবযোগ্য নয় : এই জ্ঞানকে আমরা কল্পনা আশ্রিত বলতে পারি ; এর চেতনা যুক্তিসিদ্ধ নয় এবং প্রকৃতপক্ষে শিল্পের ক্ষেত্রে এই যুক্তিগ্রাহ্যতা অবান্তর, কতকগুলি বিষয় আছে যা সংজ্ঞার অতীত। আমরা ইতিপূর্বে যে নন্দনতাত্ত্বিক তত্ত্বের আলোচনা করেছি মহামতি লাইবনীজ্ ঐ তত্ত্বগুলিকেই তাঁর দর্শনমতের আলোচনায় প্রাধান্য দিয়েছেন, একটি বিশেষ প্রসঙ্গে তিনি Bouhour প্রণীত সদ্ গ্রন্থটির উল্লেখ করেছেন।

নন্দনতাত্ত্বিক সংঘটন বা সুন্দবের বোধ পুরোপুরি সংবেদনশীলও নয় বৃদ্ধিগতও নয়। সুখ অথবা ইন্দ্রিয় প্রবণতা থেকে তিনি এই নন্দনতাত্ত্বিক বোধকে পৃথক করে দেখেছিলেন এটির 'Claritas' গুণটির জন্য এবং প্রজ্ঞা বা বৃদ্ধি থেকে এদের পৃথক করেছিলেন 'Distinctio' উপাদানটির অভাবে। এই ধরনের ব্যাখ্যা লাইবনীজ্ সম্বন্ধে অনেকেই গ্রহণ করেছেন। কিন্তু লাইবনীজের বৃদ্ধিবাদ এবং যুক্তিসিদ্ধতা এই ধরনের ব্যাখ্যার বিবোধিতা করে। অম্বচ্ছ এবং ম্বাছে সংবেদন একই চেতনার পরিমাণগত স্তরভেদ , সুনির্দিষ্ট ভাবে পৃথক অথবা বৃদ্ধিগত প্রবণতা এই বিশেষ ক্ষেত্রে একই কেন্দ্রবিন্দুতে উপনীত হয় এবং বিশেষ বিশেষ প্রান্তিক ক্ষেত্রে তারা মিলিতও হয়।

যদি আমরা এক্ষেত্রে স্বীকার কবি যে, শিল্পীদের নন্দনতাত্ত্বিক বিচার মূলতঃ বিদ্নিত হয় তাঁদের অসংলগ্ধ প্রত্যক্ষণ ক্রিয়ার জনা, প্রত্যক্ষণের বিষয়বস্তু হয়তো পবিষ্কাররূপে অনুভূত হয় কিন্তু তাদের পরস্পরের মধ্যে নির্দিষ্ট সীমারেখাচুকু যথাযথ অনুভূত হয় না : শিল্পীদের এই শিল্পবোধ বৌদ্ধিক চেতনার দ্বারা পরস্পরের সঙ্গে যুক্ত হতে পারে এবং তাদের সত্যাসত্যও নির্ণীত হতে পারে। কল্পনার মাধ্যমে যে বিষয়টিকে আমরা পরিষ্কারভাবে চিনতে পারি সেই জ্ঞানের বোধটুকু কিন্তু পবিষ্কার হলেও একধরনের সংশয়ের দ্বারা তা আছের থাকে; এর মর্মার্থ হ'ল এই যে কোন শিল্পকর্মের উৎকর্ষ ভাবনাচিন্তার (thought) দ্বারা প্রাণিত হতেও পারে। সংশয়টা থেকেই যায়।

সংবেদন এবং কল্পনাকে যিনি অস্বচ্ছ, অস্পষ্ট এইসব আখ্যায় আখ্যাত করে তুচ্ছ তাচিছল্য করেছিলেন তাঁর মতে জ্ঞানের একটিই রূপ এবং তা কল্পনা এবং সংবেদন বিযুক্ত। তাই যখন তিনি সঙ্গীতের সংজ্ঞা দেন তখন এই সত্যটি পরিষ্কার হয়ে ওঠে।

নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতার পরিচ্ছন্নতা (claritas) বিভেদকামী বুদ্ধিব ক্রিয়াকর্মের দিকে

অঙ্গুলি নির্দেশ করে। এর সঞ্চে বুদ্ধিগত কর্মের বিশেষ বিরোধ নেই। এই পরিমাণগত পার্থকাটুকু নির্দেশ করাই হ'ল চিম্তার জগতে প্রাগ্রসরতার লক্ষণ; সতর্ক বিশ্লেষণের মাধ্যমে আমরা এই সত্যটুকুই পাই যে, মতবাদিতার ভিত্তি হিসেবে লাইবনীজের মতাদর্শের সঙ্গে এই নতুন যুগের, যাঁরা নন্দনতাত্ত্বিক ঘটনার বিশেষত্বর দিকে অঙ্গুলি নির্দেশ কবেছেন, তাদের বিশেষ কোন পার্থকা নেই।

এই একই সময়ে আমরা ভাষাতত্ত্বের আলোচনায় এক ধরনের দুর্ভেদা বুদ্ধিগত আলোচনার সাক্ষাৎ পাই। রেনেসাঁস এবং ষষ্ঠদশ শতাব্দীর চিন্তাধারার সমালোচকেরা যখন কেবলমাত্র সাক্ষাৎ প্রতায়সিদ্ধ (empirical) বিষয় এবং প্রায়োগিক ব্যাকরণের উপরে ওঠার জনা সচেষ্ট হয়েছিলেন এবং ব্যাকরণ বিজ্ঞানকে একটি পৌর্বাপর্য বিদ্ধত রূপ দেবার চেষ্টা করেছিলেন তখন যে ভ্রান্তিট্রক ঘটেছিল তা হ'ল তর্কশাস্ত্র সর্বস্থতা (logicism) ; ব্যাকরণের বিভিন্ন রূপদ্ধত সত্যকে বোঝাতে গিয়ে 'Pleonastic', অসংযত (improper), উপমা ভিত্তিক (Metaphorical) অথবা অৰ্দ্ধ বৃত্তাশ্ৰয়ী (elliptical)—এইসৰ বিশেষণেৰ অবতারণা করলেন। Brocens তাঁর Minerva গ্রন্থে (১৫৮৭) বললেন যে বস্তুকে বা বিষয়কে যে নামেই ডাকা হয় তার একটা যুক্তিযুক্ততা আছে ; অবশ্য interjections বা অব্যয় পদাবলী এর আওতায় আসে না - এ শুধুমাত্র আনন্দ বা দুঃখকে প্রকাশ করে। ব্যাকরণগত বিচিত্রতা তিনি ব্যাখ্যা করে বললেন, Ellipsis অর্থাৎ অর্দ্ধবৃত্ত, Abbreviation বা সংক্ষিপ্ত সংকেত চিহ্ন অথবা একটি বিশিষ্ট তর্কশাস্ত্রীয় রূপ (form) প্রসঙ্গে পরিবর্জন— এদের সাহায্যে। Gaspare Scioppio তাকে অনুসরণ করলেন ; তিনিও প্রাচীন পঞ্চী বৈয়াকরণদের বীতিনীতি পরিত্যাগ কবেছিলেন। সপ্তদশ শতাব্দীতে যে সব সমানোচক জন্মেছিলেন তাঁদের মধ্যে Jacopo, Perizonio সমধিক প্রসিদ্ধ। যে সব নাম কবা দার্শনিকেবা ব্যাকরণের পরাতত্ত্ব নিযে আলোচনা করেছিলেন এবং বিভিন্ন ভাষার গুণাগুণ বিচার করেছিলেন এঁদেব মধ্যে মহামতী বেকনের নাম অগ্রগণ্যা ; ১৬৬০ খ্রিস্টাব্দে Claud Lancelod এবং Arnould যুগাভাবে একটি গ্রন্থ রচনা করেছিলেন : ভাষার ব্যাকরণ ভিত্তিক ক্রপানুবর্তনে দেকার্তের বৃদ্ধিদীপ্ত মনন প্রণালীকে তিনি প্রযোগ করেন : ভাষার অনৈসর্গিক প্রকৃতির মখাতা তত্ত্ব এই আলোচনায় প্রাধান্য পেয়েছিল। লক এবং লাইবনিজ উভয়েই ভাষা সম্বন্ধে গবেষণা কবেছিলেন কিন্তু এদের কেউই এই আলোচনায় একটি নতুন দৃষ্টিকোণেব প্রবর্তন করতে পারেন নি। যদিও লাইবনিজ ভাষার ঐতিহাসিক উৎসভূমি সম্পর্কে অনুসন্ধান কার্যে উৎসাহ প্রদান করেছিলেন। সারাজীবন ধরে তিনি একটি সার্বিক ভাষার ধারণা সযতে পোষণ করেছিলেন এই প্রত্যাশায় যে এর ফলে মহতী বৈজ্ঞানিক আবিষ্কারের পথ প্রশস্ত হবে। Willkins অনুরূপভাবে লাইবনিজের মতই তাঁর পূর্বসূরী হিসেবে এই একই আশা পোষণ করেছিলেন। যদি এই ধরনের প্রত্যাশাকে অসম্ভবই বলা চলে তবুও এই ধরনের আশার রেশ আজও কি বেঁচে নেই? লাইবনিজ্ঞের নন্দনতাত্ত্বিক ধারণাগুলির সংশোধন সাধনের জন্য তাঁব দর্শনমতের ভিত্তিভূমিতে পরিবর্তন সাধন করা প্রয়োজন হয়ে পড়েছিল। এই ভিত্তিভূমি হ'ল দেকার্তের দর্শনমত। তাঁর অনুগামী শিষ্যদের পক্ষে এই কাজটি বরু। সম্ভব ছিল না : পরস্ক এদের মধ্যে আমরা বৃদ্ধিমন্ততার প্রসার দেখতে পাই। গুরুদেবের পাণ্ডিত্যোজ্জ্বল আলোচনা এবং

মতাদর্শের classic রূপ অধ্যস্ত করে Johann, Christian, Wolff, তাঁর জ্ঞানতত্ত্বকে

প্রণালীযন্ত্র হিসেবে গ্রহণ করেছিলেন। এটিকে প্রায়োগিক কর্মের কর্মপদ্ধতি রূপে চিহ্নিত করা হয়েছিল। এটির প্রাথমিক অংশ হ'ল পদ্ধতি আশ্রয়ী। তারপরে এল প্রকৃতির বিধি বিধান সম্পর্কিত আলোচনা, তারপরে নীতিবিদ্যা, তারপরে রাষ্ট্রনীতি তত্ত্ব; অবশিষ্টাংশে ছিল ধর্মতত্ত্ব এবং অধ্যাত্ম বিদ্যা ও জড়তত্ত্ব। Wolff সৃষ্টিধর্মী কল্পনার কথা বললেন। Principle of sufficient reason অর্থাৎ যথাযথ যুক্তিবৃদ্ধির তত্ত্বের দ্বারা পরিচালিত এই ক্রিয়াশীল কল্পনাকে তিনি বিশৃদ্ধল তথা অনুষঙ্গ ধর্মী কল্পনা থেকে পৃথক করে দেখেছিলেন; তাঁর আলোচনার পরিকাঠামোর মধ্যে তিনি নব্য মূল্য তত্ত্বালোচনার বিজ্ঞান হিসেবে কল্পনা বিজ্ঞানকৈ স্থান দেন নি। বাষ্প্রবিজ্ঞান বা Pneumatalogy নিম্নতর জ্ঞানতত্ত্ব, নিম্নমানের জ্ঞানবিজ্ঞানের আশ্রয় স্থল; এর কোন নির্দিষ্ট organon বা জ্ঞানাত্মিক পদ্ধতি নেই; পূর্ববর্ণিত যে organon বা পদ্ধতির কথা বলা হয়েছে তারই কল্যাণে এই নিম্নতর জ্ঞান তত্ত্বের পদ্ধতির সংস্কার সাধিত হয়, তর্কশাস্ত্রীয় জ্ঞান প্রক্রিয়ার সংশোধনী এবং উত্তরণধর্মী প্রক্রিযার মাধ্যমে। নীতিবিদ্যা আলোচনায় আমরা একই ধরনের সংশোধন এবং উত্তরণ ক্রিয়া লক্ষ্য করেছি; ফরাসী দেশে Bolileu-র কার্যাতত্ত্বের সঙ্গে আমরা দেকার্তের দর্শনমতের সমান্তর্বলতা প্রত্যক্ষ করেছি। অনুরূপভাবে জামানীতে Gottsched প্রণীত কার্যাতত্ত্বে আমরা দেকার্ত-লাইবনিজ্ প্রভাবিত Wolff (১৭২৯)-এর মতব্যদের আলোকে আলোকিত তত্ত্বাবলীর প্রভাব লক্ষ্য করেছি।

নিঃসন্দেহে এ কথা বলা যায় যে নিম্নবর্গের জ্ঞানবন্তিতেও নিখঁত জ্ঞান এবং অপর্ণ জ্ঞান এদেব মূলা এবং মূলাহীনতা এতদুভয়ের মধ্যেকার তফাৎটক সবসময়েই চোখে পড়ে: Leibnitian Biilffinger ১৭২৫ খ্রিস্টাব্দে প্রকাশিত তাঁর গ্রন্থে জ্ঞানার্জ্জনের পদ্ধতিটুকুর ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে বললেন যে, জ্ঞান প্রক্রিয়াটি স্মৃতি, মনযোগ এবং অনুরূপ বৃত্তিগুলির উপর নির্ভরশীল। এই জ্ঞানপ্রক্রিয়াকে ক্রিয়াশীল করে তোলা যায়ঃ আমরা জ্ঞান লাভ করিঃ তবে এ পদ্ধতিটি নন্দনতত্ত্বগত নয়। ইতালীতে Travisano (১৭০৮) এই একই ধবণের কথা বললেন : মানষেব ইন্দ্রিয়গুলিকে মনই শিক্ষিত করে তলবে এবং এর থেকে নেবে অনভতিব শিল্পায়ন তত্ত্ব (Art of feeling): এর ফলে মানুষের ব্যবহার বিধিতে সংযম আসবে এবং অবধারণে সুরুচি প্রাধান্য পাবে। এই Biilffinger তাঁর সমকালে কাব্য আন্দোলনের প্রতিপক্ষরতে গণ্য হতেন এবং তাঁর বিরুদ্ধবাদীরা (Borinski প্রমুখ) তাঁর মতাদর্শের বিরোধিতা করে বলেছিলেন যে, স্বচ্ছ বিমুক্তধাবণার যে বৃত্তি আমাদের মধ্যে কাজ করে কাব্য তাকে দুর্বল বা হ্রাস করে দেয় না। এর পরে আসে Bodmer এবং Breitinger-ব কথা : র্এদের মতে বাগ্মিতার অংশগুলি দিয়ে গাণিতিক নিশ্চিতি নির্ধারিত করা যায় ; Breitinger কল্পনার এক তর্কশাস্ত্রীয় বিধিবদ্ধতা রচনা করেন ঃ অনুরূপতা এবং রূপক সম্বন্ধীয় আলোচনা এই বিধিবদ্ধতা অংশের উপজীব্য। তাঁর পরিকল্পনা সপ্তদশ শতাব্দীর ইতালীয় অলংকারবাদীদের দার্শনিক সলভ রচনার সমতল।

বার্লিন নিবাসী Alexander Baumgarten-র বালক বযসী বুদ্ধিকে পরিণত করেছিল উপরে আমরা যে আলোচনা সন্নিবিষ্ট করেছি তারই প্রবাহ অম্বিষ্ট দূর প্রভাব : ইনি ছিলেন Wolff-র দর্শনমতের অনুসারী এবং লাভিন অলংকার শাস্ত্রে ও কাবোর ছাত্র হিসাবে এবং অধ্যাপক হিসাবে এর পারদর্শিতা অনস্বীকার্য। ইনি চেয়েছিলেন বিভিন্ন অলংকারশাস্ত্রীদের ভিন্নমুখী বক্তবাকে দর্শনশাস্ত্রের কঠিন শৃঞ্জলাব মধ্যে বেঁধে দিতে। তিনিই প্রথম 'Aesthetic'

শব্দির ব্যবহার করেন এক বিশেষ বিজ্ঞান হিসেবে। ১৭৪২ সালে তিনি Frankfort-onthe-oder বিশ্ববিদ্যালয়ে অধ্যাপনা করতে যান এবং ১৭৪৯ সালে তিনি তাঁর নন্দনতত্ত্ব সম্পর্কিত বিখ্যাত বক্তৃতাবলী প্রকাশ করেন। অবশ্য এ প্রকাশকাল ছিল ১৭৫০ খ্রিস্টান্দ। ১৭৫৮ সালে তিনি এতদ্ সম্পর্কিত একটি ক্ষুদ্র গ্রন্থের প্রকাশ করেন; ১৭৬২ সালে তাঁর মহাপ্রয়াণ ঘটে।

Baumgarten-র মতে নন্দনতত্ত্ব (Aesthetic) কিং এর বিষয়বস্তু হ'ল ইন্দ্রিয়জাত অভিজ্ঞতা (sensible facts) ঃ প্রাচীন পদ্মীরা এই ইন্দ্রিজ ঘটনাকে মননজাত বিষয় থেকে (Mental objects) পৃথক করে নির্দিষ্ট করেছেন। অলংকার এবং কাব্য নন্দনতত্ত্বের দুটি বিশেষ এবং প্রস্পর সহায়ক শৃঙ্খলাধারা (Discipline) এবং সাহিত্যের বিভিন্ন রীতি পদ্ধতিব পার্থকা এবং অনুরূপ অন্যান্য ক্ষুদ্র পার্থকা এদের উপজীব্য : নন্দনতত্ত্বে অনুসন্ধেয় বিধিবিধান এবং শিল্প ষড়ঙ্গ বিভিন্ন শিল্পকর্মের মাধ্যমে এর প্রকট: শিল্প ঘটনার সমগ্রতা থেকে এই বিধিবিধানগুলি আহ্নত হয় এবং নন্দতান্ত্রিক অনসন্ধানে এদের যাথার্থা বিবেচিত হয় . অসমাপ্ত আরোহ পদ্ধতিতে অথবা বিচ্ছিন্ন শিল্প অভিজ্ঞতা থেকে এটি লভা নয়। নন্দনতম্বকে মনোবিদ্যার স্থলাভিষিক্ত করলে ভুল হবে। মনোবিদ্যা নন্দনতত্ত্বে স্বীকৃত ধারণাগুলির (Presuppositions) বিচার ক্ষেত্র। নন্দনতত্ত্ব হ'ল স্ব-নির্ভর এমন একটি বিজ্ঞান যা ইন্দ্রিয়জ . জ্ঞানেব মানদণ্ড (Norm) নিদ্ধারণ করে দেয় ; সুন্দরের স্বভাবের পর্যালোচনা করে সুন্দরের বিপবীত কংসিত ও এই বিজ্ঞানে আলোচিত হয়। ইন্দ্রিযক্ত জ্ঞানে যে সন্দরের আবির্ভাব ঘটে বস্তু এবং বিষয়ে অনুভূত সুন্দরের সঙ্গে তার অনেক প্রভেদ , ভাষা ব্যবহারের ত্রটির জ্ঞান্য আমাদের এ সম্পর্কে অনেক ভ্রম প্রমাদ ঘটে। যেমন আমরা বলতে পারি যে কুৎসিত বিষয়কে আমরা সুন্দর করে ভাবতে পারি আবার সুন্দব বস্তুকেও আমরা কুৎসতি হিসাবে ভাবতে পারি। কাব্যোক্ত বিষয়গুলি প্রায়শই কল্পনাশ্রিত হয় এবং তার ফলে। তা হয়ে ওঠে বিশুম্বল। বৃদ্ধিদীপ্ত বিষয় স্বচ্ছতা কাব্যের উপজীবা নয়। যে মাত্রায় আমরা কাব্যের বিষয়বস্তুকে সুনির্দিষ্ট করতে পারবো ঠিক সেই হারে কাব্যও মহতী কাব্য হয়ে উঠবে। ব্যক্তি মানুষের মধ্যে কাব্যময়তা অতিমাত্রায় সংহত। রূপ এবং রূপকল্প এবং যা। ইন্দ্রিয়ের কাছে আবেদন রাখে তারা সবাই। কাবাগত। রুচি ইন্দ্রিয় জ্ঞান যোগ্য অথবা কাল্পনিক বিষয়ের বিচাব বিবেচনা করে পরিশেষে একথা বলি যে Baumgarten-র নন্দনতত্ত্ব বিষয়ক আলোচনী Meditationes-এ এইসব সত্যের ধর্ম ও স্বভাব পর্যালোচিত হয়েছে এবং অনেক উদাহরণ সহযোগে এগুলি আলোচিত হয়েছে তাঁর Aesthetic শীর্ষক আলোচনীতে।

জামনির প্রায় সব সমালোচকই এ বিষয়ে একমত যে ইন্দ্রিয়জ জ্ঞানের বিজ্ঞান হিসাবে নন্দনতত্ত্বের ধারণা থেকে Baumgarten-র কর্তব্য ছিল এক ধরণের আরোহ তর্কশাস্ত্রের সৃষ্টি করা। কিন্তু Baumgarten তার সমালোচকদের চেয়েও বড় মাপের দার্শনিক ছিলেন বলে এই অভিযোগে কান দেন নি। আরোহ তর্কশাস্ত্র একধরনের নিরাবয়বী জ্ঞানের আশুয় নেয় এবং এই জ্ঞান ধারণাশ্রিত এবং বৃদ্ধিগত। Leibnitz, Wolff এবং অনুরূপগোত্রীয় চিস্তানায়কেরা কেউই নন্দনতত্ত্বকে অবরোহ তর্কশাস্ত্রে পরিণত করতে চান নি। Baumgarten-র সমালোচকেরা তার বিরূপ সমালোচনা করলেও তার অযাচিত প্রশংসাও করেছিলেন অকৃপণ ঔদার্যো; এদৈর মতে Leibnitz কথিত পরিমাণগত পার্থক্য, পর্যায়ক্রমগত পার্থক্য এদেরকে একটি

বিশেষ পার্থক্য রূপে নির্দিষ্ট করলেন এবং সংশয় আবিষ্ট জ্ঞানের অসদর্থক চরিত্রকে সদর্থকরূপে দেখিয়ে তিনি একধরনের বিপ্লব সাধিত করলেন। Baumgarten, Leibnitz বর্ণিত 'Monad'-র বিরূপ সমালোচনা করে এবং ক্রমান্বয়তার বিধিকে (Law of Continuity) ভেঙ্গে দিয়ে নন্দনতত্ত্বকে বিজ্ঞান হিসাবে প্রতিষ্ঠিত করলেন, এ প্রশংসা তাঁর সমালোচকদের। প্রকৃতপক্ষে সমালোচকদের প্রশংসা যদি সত্য হোত তাহলে Baumgarten-কে নন্দনতত্ত্বের জনক তা বলা উচিত কর্মই হোত। কিন্তু প্রকৃতপক্ষে Leibnitz এবং অনুরূপ বিদ্ধিজীদর মতই তাঁব দর্শনবাদিতায় স্থ-বিরোধের নিরসন করা তার অবশাই কর্তবা ছিল। পূর্ণায়ত সমগ্রতাব (pertection) কথা বললেই সবটুকু বলা হোল না। Leibnitz যখন চিন্তার অস্বচ্ছতার কথা বলেছিলেন তখন তাঁর ব্যঞ্জনা ছিল এই একই ধরনের অসম্পর্ণতা। নন্দনতাত্ত্বিক অনুভূতির বিশুদ্ধতাকে বৃদ্ধিগত প্রবণতার হাত থেকে বক্ষা করা দরকাব। অনাথায় সম্ভাবাতার গোলকধাঁধায় তার হারিয়ে যাবার সম্ভাবনা কেননা এই সম্ভাব্যতার ধারণা মিথ্যা আবার মিথ্যাও নয়, এটি পরিহাস বিজল্পিত বৃদ্ধিও (wit) বটে আবার বৃদ্ধি নযও বটে ; কচিকে বৃদ্ধি আখ্রিত অবধাবণ ক্রিয়া আবার অবধারণ ক্রিয়া নয়ও বলা চলে, কল্পনা এবং অনভৃতিকে সংবেদনশীলতা এবং বস্ত্রগত সখও বলা চলে আবার তা নযও বলা চলে। এমতাবস্থায় Leibnitz-ব চেযেও অধিক মাত্রায় কাব্যের সংবেদনগত উল্লেখ করলেও Baumgarten কল্পিত বিজ্ঞান হিসাবে Aestheticন ধারণার উদ্ভব হওয়া সম্ভব ছিল না।

উপরি কথিত বাধা বিপত্তিব কোনটিকেই Baumgarten অতিক্রম করেন নি ; এই সিদ্ধান্তে আমাদের উপনীত হওয়া আবশািক হবে যদি আমার তাঁর লেখা নিরবচ্ছিন্নভাবে অধ্যয়ন করি: অবশা এই অধ্যয়ন হওয়া চাই সবরকমের সংস্কারমক্ত। তাঁর Meditationes গ্রন্থে তিনি কল্পনা এবং প্রজ্ঞা বা বৃদ্ধির মধ্যে তফাৎ কবতে পারেন নি। স্বচ্ছ জ্ঞান এবং অস্বচ্ছ জ্ঞান এদটির সীমাবেখাও যথাযথভাবে চিহ্নিত হয় নি। ক্রমানুবার্তিতা বিধি (The law of continuty) অনুসারে অল্প এবং অধিক নির্দেশক একটি মাপকাঠির তিনি কল্পনা কবেছিলেন। জ্ঞানের জগতে Obscure জ্ঞান হল অস্বচ্ছ (confused) জ্ঞানের চেযে কাব্য গুণে নান : যা অতিমাত্রায় স্বচ্ছ (Distinct) তা কাবাগুণ বিরহিত কিন্তু স্বচ্ছ এবং বৃদ্ধি-দীপ্ত জ্ঞানও কখন কখন কাব্যিক হয়ে উঠতে পারে তবে তা নির্ভ্র করে যখন আপন প্রকৃতি ও ধর্মে তাঁরা তাদেব প্রত্যাশিত মান থেকে নিম্নমানেব হয়ে পড়ে। compound বা জটিল ধারণা সহজ (simple) ধারণাব চেয়ে অধিকতব কাবা গুণ সম্পন্ন। Aesthetic গ্রন্থে Baumgarten তাঁব চিম্বার বিস্তাব ঘটিয়েছেন এবং তার ফলে ত্রুটিগুলিও প্রকট হযে উঠেছে। গ্রন্থের ভূমিকাতে যখন তিনি বলেন যে, নন্দনভাত্ত্বিক সতা হ'ল ব্যক্তি মানুষের চেতনার সঙ্গে সমার্থক তখনই তাব লেখাব মধ্যে বিপরীত উদাহরণটি পাই। Objectivist বা বিষয়বাদী হিসেবে তিনি যখন বলেন যে, পরাতাত্তিক অর্থে সতা আমাদের চিত্তে অবস্থান, করে তখনই আমরা বাক্তি নির্ভর সত্যের সাক্ষাৎ পাই : এটি হ'ল ব্যাপক অর্থে তর্কশাস্ত্রীয় সত্য ঃ অর্থাৎ একে নন্দনতত্ত্ব-তর্কশাস্ত্রগত সতারূপেও চিহ্নিত করা যায়। পুরো সতাটা কিন্তু পরাজ্ঞাতি (Genus) অথবা প্রজাতি (species)এ দুয়ের কোনটির মধ্যেই থাকে না, থাকে ব্যক্তি মানুষের মধ্যে (individual)। যদি বলি প্রাজাতি সৃত্য তাহলে প্রজাতিকে আবং কেশী সত্যরুপে এবং ব্যক্তি মানুষকে মহন্তম সত্যরূপে চিহ্নিত কবতে হবে। বস্ত্রগত পূর্ণতার অনেকটাকেই উপেক্ষা

করে আকারগত তর্কশাস্ত্রীয় সত্যকে (Formal Logical Truth) পাওয়া থায়। এইভাবে আলোচনা করলে একথা আমরা বৃঝি যে তর্কশাস্ত্রীয় সত্য নন্দনতাত্ত্বিক সত্য থেকে এই অর্থে ভিন্ন যে, পরাতাত্ত্বিক অথবা বিষয় নির্ভর সত্যের আবেদন বুদ্ধির কাছে ; এ সত্যকে আমরা সংকীর্ণ অর্থে তর্কশাস্ত্রীয় সত্য বলি। বিচার বৃদ্ধি (reason) এবং নিম্নমার্গের জ্ঞানবৃদ্ধি এদুয়ের মধ্যে উপমান-উপমেয়ের সম্বন্ধটুকু কল্পনা করলে যে অবস্থা হয় তাকেই 'নন্দনতাত্ত্বিক' আখ্যা দেওয়া হয়েছে। একইভাবে একই বিষয় বিভিন্ন ভাবে ব্যাখ্যাত হয়েছে দৃষ্টিভঙ্গীর বিভিন্নতার গুণে। হাস্য পরিহাস প্রিয় কবি যেভাবে নৈতিক সত্যকে দেখেন নীতিশাস্ত্রজ্ঞ দার্শনিক তাকেই দেখেন অন্যভাবে ; একজন জ্যোতির্বিদ (Astronomer) যে ভাবে সূর্য বা চন্দ্র গ্রহণের ব্যাখ্যা করেন, একজন মেষপালক তার প্রিয়ার কাছে বা তার বন্ধুর কাছে অন্যভাবে সেটির ব্যাখ্যা করে। নিম্নতর বৃদ্ধিবৃত্তির পক্ষে সামান্য বা universalকৈ বোঝা (অংশত) সম্ভব। একটা উদাহরণ দেওয়া যাক : দুজন দার্শনিক একজন Dogmatic বা ভ্রান্ত আত্মপ্রত্যয়বাদী, অন্যজন সংশয়বাদী (sceptic)! এরা দুজনেই একজন সৃন্দরের পূজারীর ভূমিকায় তর্কে মেতে উঠেছেন। দুজন দার্শনিকই আপন আপন বক্তব্য এমন যুক্তিপূর্ণভাবে বলছেন যে সুন্দরের উপাসকও ঠিক করতে পারছেন না কে সত্য বলছেন কে মিথা। বলছেন। এই যে সত্য মিথা। উত্তীর্ণ যে অবস্থা এটি নন্দনতত্ত্বগত সত্য। এদের মধ্যে যদি একজনের যুক্তি এতই জোরালো হোত যে অন্যন্ধনের পরাজয় সম্বন্ধে সন্দেহের অবকাশ থাকত না তাহলে এই ভুল বা শ্রাম্ট্রিক হোত নন্দনতত্ত্বগত মিথ্যা (Aesthetic falsity) নন্দনতত্ত্বের কঠোর শৃত্বলায় আবদ্ধ যে সথ্য তাকে ব্যবহারিকভাবে সত্য অথবা মিথ্যা কিছুই বলা চলে না সম্ভাব্য সত্য (Probabe truth) হলই এর যথার্থ নাম। অস্যার্থ, সম্ভাব্য হ'ল তা যা বৃদ্ধি এবং ইন্সিয়ের কাছে নিশ্চিতক্রপে সত্য, আবার অন্যার্থে এটি হ'ল ইন্দ্রিয়ের কাছে যা নিশ্চিতভাবে সত্য কিন্তু বৃদ্ধির কাছে নয় ; অপর একটি অর্থে, সম্ভাব্য হ'ল তর্কশাস্ত্রীয় এবং নন্দনতত্ত্বগতভাবে সম্ভব। অথবা তর্কশাস্ত্রের নিরিখে অসম্ভব কিন্তু নন্দনতত্ত্বের নিরিখে সম্ভব ; অথবা নন্দনতান্ত্রিকের দৃষ্টিতে অসম্ভব হ'ল সর্বাংশের বিচারে সম্ভব ; অথবা যার অসম্ভাব্যতা স্বতঃস্ফৃর্তভাবে স্বতঃস্ফুর্ত নয়। এই ব্যাখ্যার সূত্র ধরে আরিস্ততল কথিত অসম্ভব (impossible) এবং Absurd বা সর্বসম্ভাবনা-অতীত তত্ত্বে উপনীত হওয়া যায়।

উপরোক্ত অনুচ্ছেদণ্ডলির পাঠান্তে আমরা যদি অলংকারশান্ত্রী Baumgarten-এর চিন্তাধারার যাথার্থ্য সম্বন্ধে নিশ্চিত হই এবং তাঁর প্রন্থের মুখবদ্ধের অধ্যয়নে মনযোগ সরিবিষ্ট করি তা হলে আমরা কবি-বৃত্তি সম্বন্ধে তাঁর অতি সাধারণ এবং প্রান্ত ধারণার মুখোমুখি হয়ে পড়ি। কোন একজন বন্ধু Baumgartenকে বলেছিলেন যে, সংশয় আবিল অথবা নিম্নতর চেতন বৃত্তির আলোচনা তিনি না করলেই পারতেন; Baumgarten জ্বাবে বলেছিলেন যে, সত্যকে জানতে হ'লে ঐ সংশয়-আবিল (Confusion) অবস্থার মধ্য দিয়েই যেতে হয়। অস্বচ্ছতা থেকে স্বচ্ছতায় প্রকৃতি কখনই হঠাৎ লম্ফ প্রদান করে যায় না; প্রহরের বর্ণোজ্জল আলোক বিস্তারটুকু রাত্রির অন্ধকার এবং প্রভাতের কোমল রবিরশ্বির মাধমেই ঘটে। আমাদের নিম্নতর মানসবৃত্তিগুলির জন্য একজন পথ প্রদর্শকের প্রয়োজন; তাকে অত্যাচারীর ভূমিকা পালন না করলেও চলবে। এই ধরনের ভাবনা চিন্তা করেছিলেন Leibnitiz, Trevisano এবং Biilffinger। Baumgarten-র একটা ভয় ছিল যে সমালোচক বলকেন তাঁর আলোচনা

দার্শনিকজনোচিত হয় নি। তিনি আছাস্বগতভাবে এ প্রশ্ন নিজের কাছে রাখতেন: "তৃমি অলংকার শাস্ত্র এবং নীতিশাস্ত্রের অধ্যাপক হয়ে কী মিথ্যাকে সত্য বলবে এবং মিথ্যার পাঁচ মিশালিকে প্রশংসা করবে এবং মহতী সৃষ্টির মর্যাদা দেবে?" নীতিজ্ঞানহীন লাগাম ছাড়া ইন্দ্রিয় পরায়ণতা থেকে তিনি শতহন্তে দূরে থাকতে চেয়েছিলেন এবং এটাই ছিল তার অন্যতম কামনা। মানুষের জৈবিক পরিপূর্ণতার অনুভূতি এবং সহজ্ব সৃশ্ব— এগুলিকে দেকার্ত এবং Wolff ঘোষিত ইন্দ্রিয় জ্ঞানের পূর্ণতার সঙ্গে গুলিয়ে ফেলার প্রবণতা আমরা তার মধ্যে লক্ষ্য করেছি। কিন্তু Baumgarten-র লেখায় এই ধরণের সংশয় ছিল না। ১৭৪৫ খ্রিস্টাব্দে তার নন্দনতত্ত্বের সমালোচনা প্রসঙ্গে জানৈক সমালোচক বলেছিলেন, যদি কাব্য ইন্দ্রিয়জ্জ জ্ঞানের পূর্ণতাটুকু দেয় তা হ'লে তা হবে মনুষ্য সমাজের পক্ষে ক্ষতিকর। এর এই সমালোচনার জ্বাবে তাছিল্যের সঙ্গে Baumgarten বলেছিলেন যে এই ধরণের সমালোচনা জ্বাবেরও অযোগ্য।

কেবল শিরোনামে এবং সংজ্ঞায় Baumgarten-র নন্দনতত্ত্ব নতুনের মত দেখালেও এর রূপ এবং পরিকাঠামো সপ্রাচীন এবং অতিসাধারণ। আমরা দেখেছি যে তিনি তার আলোচনায় যে প্রাথমিক নীতি এবং আদর্শের কথা বলেছেন তা মলতঃ Aristotle এবং Ciceroপদ্ধী: অপর এক প্রসঙ্গে প্রাচীন অলংকারশাস্ত্রের সঙ্গে তার নন্দনতাত্ত্বিক মতকে তিনি যক্ত করেছেন। Stoic দার্শনিক মতবাদী Zeno-র মত তিনি উদ্ধৃত করেছেন। 'Meditations'— প্রস্তুর আলোচনায় তিনি মূলতঃ Scaliga এবং Vossins-র উপর নির্ভর করেছেন : Gottsched. Arnold, Werenfels, Breitinger— এদের লেখা থেকে তিনি যথেচ্ছ উদ্ধৃতি দিয়ে রুচি, कब्रना ध्रमुष विषयुत्र आत्नाठनात मुख्नाठ करतरहून। Baumgarten-त हिसाधाताय ठाँत পর্বসূরীদের চিন্তাধারার ছায়াপাত লক্ষ্য করা যায়। তিনি নিজেকে কখনই বিপ্লবাত্মক চিন্তাবীর বলে মনে করেন নি। নন্দনতাত্ত্বিক সমস্যাগুলির সমাধানে Baumgarten-র প্রচেষ্টা অতি সাধারণ পশ্চিতের প্রচেষ্টার পর্যায়ে পড়ে। তিনি নতন বিজ্ঞানের কথা বলেন কিন্তু প্রথাগত পাণ্ডিত্যের রূপ রেখার মধ্যেই তাঁর সব চেষ্টা বিধৃত হয়ে থাকে : যে শিশুর তখনও জন্ম হয় নি সে শিশুর তিনি নামকরণ করেন নন্দনতম্ব (Aesthetic) : নামটা থেকে গেল কিন্তু সে নামের পরিপূরক কোন বিষয়গত অর্থ রইল না। পেশী সমৃদ্ধ কোন বীরের কায়াকে দার্শনিকের বর্ম আচ্ছাদিত করে নি। নন্দনতত্ত্বের ইতিহাসে আমাদেব প্রিয় সজন Baumgarten অত্যন্ত মরমী এবং চিন্তাকর্ষী ব্যক্তিরূপে প্রকট হয়েছেন তার অসীম উৎসাহ এবং বিশ্বাসের দুঢ়তার জন্য। কখনও তিনি বাকপটু এবং স্বতঃস্ফুর্তভাবে প্রকাশমান, আবার কখনো বা তাঁর লাতিন বিষয়ক পাণ্ডিতো দেদীপামান।

#### ক্রোচের ভাষাবিচার: হমবোল্ট ও স্টাইনখলের পর্যালোচনা

শায়রমেকার যখন নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতার প্রকৃতি সম্বন্ধে বিচার বিবেচনা করছিলেন ঠিক সেই সময়ে জামানীর চিন্তা জগতে নতুন একটি আন্দোলন দানা বাঁধছিল। এর লক্ষ্য ছিল ভাষার প্রাচীন ধারণাকে পরিত্যাগ ক'রে তাকে নন্দনতাত্ত্বিক বিজ্ঞানে পরাক্রমশালী সহায়ক রূপে গণ্য করতে। এইসব নন্দনতত্ত্ব বিশারদদের এই আন্দোলন সম্বন্ধে কোন ধারণাই ছিল না: ভাষাতত্ত্বে এই নব্য পশুতের দল তাঁদের ভাবভাবনাকে কখনই নন্দনতাত্ত্বিক সমস্যাবলীর সঙ্গে যুক্ত করে দেখেননি। তাঁদের সিদ্ধান্তগুলি বন্ধ্যা ভাষাতত্ত্বের চারদেওয়ালের সংকীর্ণ পরিধির মধ্যে আবদ্ধ ছিল।

চিন্তন এবং বাচনে পারস্পরিক সম্বন্ধ সম্বন্ধীয় গবেষণা, বিভিন্ন ভাষা এবং তর্কশাস্ত্রের একতাবদ্ধতা, এ সবই কান্ট প্রণীত Critique Of Pure Reason— গ্রন্থে আলোচিত হয়েছি: কান্টের প্রথমদিকের সমর্থকেরা কান্টীয় স্বজ্ঞার আকারগত রূপকার (categories), স্থান ও কাল এবং বৃদ্ধিকে ভাষার প্রসঙ্গে প্রয়োগ করে নবতর সিদ্ধান্তে উপনীত হতে চেয়েছিলেন। ১৭৯৫ খ্রিস্টাব্দে Rothe এই ধরনের চেষ্টা চালিয়েছিলেন এবং তারও বিশ বছর বাদে তিনি Pure Lingustic শীর্ষক রচনাটি প্রকাশ করেছিলেন : এই প্রসঙ্গে আর যে সব গ্রন্থ রচিত হয়েছিল সেগুলি লিখেছিলেন Vater, Bernhadi, Reinbeck, Koch প্রমুখ পণ্ডিতেরা। এইসব গ্রন্থের মূল উপপাদ্য বিষয় ছিল একটি ভাষা এবং অনেক ভাষা এ দুয়ের প্রভেদ , তর্কশাস্ত্রসম্মত সার্বজনীন ভাষা এবং ইতিহাসের নানান যুগে ব্যবহৃতে মানুষের যে ভাষা আবেগ ও ৰুদ্ধনার দ্বারা নিত্য আন্দোলিত এখানে এদের সম্বন্ধটুকু আলোচিত হয়েছিল: বিভিন্ন ভাষার পার্থক্যের মধ্যে যে মনস্তান্থিক উপাদানটুকু বিবাজ করে তার আলোচনাই ছিল মুখ্য উপপাদ্য। Vater সাধারণ ভাষাতত্ত্ব থেকে তুলনামূলক ভাষাতত্ত্বের পার্থক্যটুকু নির্দেশ করেছিলেন অবধারণেব অন্তর্গত অভিজ্ঞতাপূর্ব সাধারণ ভাষাতত্ত্বের অন্তর্ভূত এবং আরোহ পদ্ধতির দ্বাবা সম্ভাব্য বিধিবিধানের আবিষ্কার বিভিন্ন ভাষার তুলনামূলক অধ্যয়নের মাধ্যমে। এটি হ'ল তুলনামূলক ভাষাতত্ত্বের কাজ। Vater এই সাধারণ এবং তুলনামূলক ভাষাতত্ত্বের বরিষ্ঠ আলোচনা করেছিলেন i Bernhadi ভাষাকে বৃদ্ধির রূপকে কল্পনা (allegory) রূপে গ্রহণ করে কাব্য অথবা বিজ্ঞানের সহায়করূপে গণ্য কর্লেন। Reinbeck দূরকম ব্যাকরণের কথা বললেন, একটি হ'ল নন্দনতাত্ত্বিক ব্যাকরণ অন্যটি হ'ল তর্কশাস্ত্রীয় ; Koch ভাষার স্বভাব সম্বন্ধে সদর্থক ব্যাখ্যা করলেন। দার্শনিকদের মধ্যে কেউ কেউ আবার ভাষা এবং পুরাণতত্ত্ব (Mythology) निरंग्र घाट्नांहना करतिहित्नन। উদাহরণ হিসেবে বলা यांग्र Schelling প্রাক মানব চেতনার অভ্যুদয় কালে সৃষ্টি হিসেবে এ দুটিকে দেখেছিলেন ; Allegory বা রূপকের মাধ্যমে তিনি এই ধরনের প্রস্তাব করলেন যে এরা মানুষের অহং বৃদ্ধিকে অনন্ত থেকে সান্তের পথে উত্তীর্ণ হতে সহায়তা করে।

বিখ্যাত ভাষাতত্ত্ববিদ্ Wilhelm Von Humboldt তর্কশান্ত্রের চিন্তন এবং ভাষার মৌল ঐক্যাচুকু এবং বিশুদ্ধ ঐতিহাসিক প্রেক্ষাপটে তাদের পার্থকাটুকুও যথাযথ বুঝে উঠতে

পারেন নি। তাঁর বিখ্যাত গ্রন্থ On the Diversity of structure of Human Languages ১৮৩৬ সালে প্রকাশিত হয়েছিল : পূর্ণতাপন্ন একটি ভাষার ধারণাকে তিনি প্রভাক্ষ করেছিলেন বিভিন্ন ভাষাভাষী মানুষের প্রকাশভঙ্গীর মধ্যে এবং এই বিভিন্ন ভাষার ব্যবহারকারী মানুষদের ভাষাগত ও বদ্ধিগত দক্ষতার উপরেই নির্ভর করত এই প্রকাশের সাফল্য। তাঁর মতে, যেহেত কথা ভাষা ব্যবহারের দিকে সমগ্র মানব সমাজেরই পক্ষপাতিত্ব রয়েছে অতএব সবার মধ্যেই ভাষাগুলি বোঝার পক্ষে প্রয়োজনীয় বৃস্তিটুকু বিদ্যমান ; অতএব সব ভাষারই আকারগত রূপটুকু মূলতঃ একই রকম এবং এরা সবাই একই লক্ষ্যে উপনীত হয়। উপায় সম্বন্ধে বিভিন্নতা থাকলেও লক্ষ্যে উপনীত হবার যে পরিপ্রেক্ষিত সেই সহনীয় পরিপ্রেক্ষিতে বৈচিত্রা থাকতেই পারে। এই বৈচিত্রাই যথার্থ বিভেদক রূপে শব্দ বৈচিত্র্যকে অতিক্রম করে ভাষাতান্ত্রিক অর্থে ভাষাগত আকারকে অথবা নির্দিষ্ট রূ পের ভাবনাকে বিভেদক হিসেবে গণ্য করে। ভাষার আকারগত প্রকৃতিটুকুর জ্বনা (formal) ভাষাবোধের প্রয়োগ শুধুমাত্র সমরূপতাটকর (uniformity) প্রতিষ্ঠা করে। মানুষের ভাষাবোধ তাদের ব্যবহৃত বিভিন্ন ভাষা থেকে একই ধরনের সঠিক এবং ন্যায়গ্রাহ্য গঠন বীতিটককে আবিষ্কার করে এবং সেটি কোন একটি ভাষার অন্তরে প্রতিষ্ঠা পায়। অবশ্য প্রয়োগের ক্ষেত্রে ব্যাপারটি অন্যরকম হয় : এটি ঘটে অংশত শব্দের প্রতিক্রিয়ার ফলে এবং অংশত বাস্তব প্রয়োগের ক্ষেত্রে যে অন্তর্নিহিত অর্থাট গহীত তারই ব্যক্তিগত চারিত্র ধর্মের অন্তর্গত অর্থটুকুর প্রসাদে। শব্দগত শক্তি সব আঁধারেই সমভাবে প্রকট নয়, সমভাবে তার তীব্রতা, তার বৈচিত্র্য, তার পৌনঃপুনিকতা প্রকট হয় না। শব্দের সমন্বয়তা এবং তার ঐশ্বর্য থেকে আমরা যে সুখকর অভিজ্ঞতার আস্বাদ পাই অথবা চিম্তার প্রতীকি ব্যবহারে আমাদের মধ্যে যে প্রবণতা আছে তা ভাষাগত প্রাণময়তাকে সমর্থন করে না। বিভিন্ন জাতির ভাষাগত বৈচিত্র্যটক এরফলেই সম্পাদিত হয় অবশ্য ভাষা সম্বন্ধে চিস্তা আমাদের কাছে ভাষার এমন একটি মৌলরূপ প্রকাশ করতে পারে যা শব্দের ভাব প্রকাশের উদ্দেশ্যটুকু যথাযথ পূর্ণ করতে পারে এবং এইভাবেই তা আদর্শের সম্পূরণ ঘটায় ; এই আদর্শের কথা স্মরণ করে ব্যবহাত ভাষাগুলির দোষগুণের বিচার করা উচিত। মহামতি Humboldt সংস্কৃত ভাষায় এই আদর্শ ভাষার সামীপ্যটুকু লক্ষ্য করেছিলেন এবং তুলনার মানদণ্ড হিসেবে এই ভাষাটিকে গ্রহণ করার জন্য সুপারিশ করেছিলেন। চাইনিজ্ ভাষাকে একটি বিশেষ শ্রেণী হিসেবে গণ্য করে তিনি ভাষার সম্ভাব্য শ্রেণীর বিভাজনট্রক করেছিলেন : তারা হ'ল সংযোগশীল (inactive), জড (Agglutinative) এবং আত্মসামন্যকারী (incorporative) এই ধরনের বিভিন্ন অনুপাতের সংযক্তির সাক্ষাৎ আমরা পাই প্রত্যেকটি বাস্তব ভাষায়। তিনি ভাষাকে উত্তম এবং অধম, অগঠিত এবং সুগঠিত এই ধরনের শ্রেণীতে বিভক্ত করেছিলেন ভাষার ক্রিয়াপদের ব্যবহারটুকুকে কেন্দ্র করে। Humboldt-র দ্বিতীয় কুসংস্কারটি ছিল এই যে তিনি ভাষাকে মানুষের কথন অনির্ভর, অসম্পিক স্বয়ংনির্ভর সত্যরূপে গ্রহণ করেছিলেন এবং তাঁব মতে প্রয়োজনমত ভাষার জ্ঞাগরণটুকু ঘটা অসম্ভব छिन ना।

এই প্রসঙ্গে মজার কথা হ'ল Humboldt-ই Humboldt-র বিরুদ্ধাচারী; প্রাচীন আবর্জনার স্তুপের মধ্যে ভাষার নতুন ধারণার উদ্দ্বল রশ্মিটুকু আমরা প্রত্যক্ষ করেছি। নিশ্চয়াই তার আলোচনার মধ্যে স্ববিরোধিতা ছিল: তাঁর সাহিত্যকর্মে একধরনের অনিশ্চয়তা এবং বিকার আমরা প্রত্যক্ষ করেছি; অনেক সময়েই তার রচনাশৈলী চেষ্টাকৃত এবং অপরিচ্ছা। উত্তরকালের Humboldt তাঁর অতীতের সমালোচনা করে বললেন, ভাষাকে মত জড় বা পরিণতরূপে গণ্য করা চলবে না তাকে বুঝতে হবে সৃষ্টিশীল ক্রিয়ারূপে ; প্রকৃতপক্ষে ভাষার রূপ হ'ল গতিময় এবং নিত্য পরিবর্তনশীল। ভাষার লেখ্য রূপও অসম্পূর্ণ : অতীত রূপের মৃত সংরক্ষণ মাত্র নয়। কথ্য ভাষার ভাব বাহকতাটুকুকে সব সময়ই রক্ষা করবে ভাষা, বৃদ্ধি বিযুক্ত কোন কর্ম নয়। ভাষা হ'ল বৃদ্ধিদীপ্ত সক্রিয়তা ...... ভাষা হ'ল চিস্তাকে বিভিন্ন স্বরগ্রামে প্রকাশের অন্তহীন প্রয়াস এবং সে প্রয়াসটুকু হ'ল মানুষের অধ্যাদ্ম সন্তার ভাষাকে বাচন ক্রিয়ার সমার্থক বলা। সুসংবদ্ধ উক্তির মাধ্যমে আমরা যে ভাষাকে ব্যবহার করি তা হ'ল ভাষার সত্যিকারের রূপ: এইখান থেকেই আমাদের আলোচনার সত্রপাত: প্রাণবম্ভ ভাষার মর্মার্থটুকু উদঘাটনের জন্য যে অধেষণ তার সত্যতাটুকুও এরই মধ্যে নিবদ্ধ। বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণের প্রাণহীন কর্মপন্থা হ'ল ভাষাকে শব্দ বিধি বিধানের মধ্যে বিভক্ত করে দেওয়া। বহির্জীবনে ভাব আদান প্রদানের প্রযোজনে ভাষার জন্ম হয় নি ; পরস্ক জ্ঞানাবেষণের যে আন্তর তৃষ্ণা, বিষয় বা বস্তু সম্বন্ধে জানার যে উদগ্র ইচ্ছা তা থেকেই ভাষার জন্ম : 'এর প্রথম প্রকাশের ক্ষণটি থেকেই একে অতি মাত্রায় মানবীয় বলে গণ্য করা হয়েছে ; ইন্দ্রিয়জাত প্রত্যক্ষণলব্ধ অথবা আন্তর জ্ঞানলব্ধ সব বিষয়েই এর একাধিপত্য..... সতস্ফুর্তভাবে শব্দগুলি সব বাধাকে অতিক্রম করে প্রকট হয় ; পৃথিবীর কোন মরুভূমিতেই যাযাবর মানুষ বাস করে না যারা সঙ্গীত প্রিয় নয়। প্রাণিবিদ্যার দৃষ্টিকোণ থেকে মানুষকে আমরা গীতধর্মী প্রাণিরূপে গণ্য করতে পারি; তার কথাব সঙ্গে তাব চিন্তার আত্যন্তিক যোগ। Humboldt মানুষের অন্তরের গভীরে লুক্কায়িত একটি নতুন সত্যকে আবিষ্কার করলেন। সামান্যবাদী তর্কশাস্ত্রী অথবা বৈয়াকরণেরা এই সত্যের সন্ধান পান নি। এই সত্যটি হ'ল ভাষার আন্তর রূপ তর্কশাস্ত্র সম্মত নয় অতএব তা সংবেদনগ্রাহ্য শব্দমাত্রও নয়; তা হ'ল মানুষের কল্পনা, আবেগ এবং ধারণার অনন্যতা পুষ্ট জীবন এবং জগৎ সম্বন্ধে জ্ঞাতানির্ভর দর্শনমতটুকু। ভাষার আন্তর রূপটুকুকে ইন্দ্রিয় নির্ভব শব্দের সঙ্গে সংযুক্তিকরণ হ'ল আদ্ভর সমন্বয় কর্মের ফলশ্রুতি এবং কেবলমাত্র এই প্রসঙ্গেই ভাষা তার গভীর এবং রহস্যময় কর্মকাণ্ডের মাধ্যমে আমাদের-শিরের কথা মনে করিয়ে দেয়। ভাস্কর এবং চিত্রশিল্পী তাঁরাও বিষয়ের সঙ্গে ভাবের মিশ্রণ ঘটান এবং এই মিশ্রণট্টক যখন পরস্পরের ক্ষেত্রে অন্তরাশ্রযী হযে ওঠে তখন তা সকলের প্রশংসা ধন্য হয়; প্রকৃত প্রতিভাধর মানুষেরাই এই কাজটুকু সম্পন্ন করেন। যদি এই সমন্ত্র কর্মটি বেদনাদায়ক এবং পরিশ্রম সঞ্জাত হয় তবে তা শিল্পীর তুলি বা খনকের উপর চাপিয়ে দেওয়া একটা ব্যাপার মাত্র হবে।

উপমার মাধ্যমে (analogy) শিল্পীর এবং বক্তার প্রকাশ পদ্ধতিটুকু উপমার আলোকে তুলনাযোগ্য করে তুলে Humboldt আত্মতৃষ্টি লাভ করেছিলেন; তাঁদের একাত্মতাটুকু উদঘাটনে তিনি যত্মবান হন নি। একদিকে ভাষা সম্বন্ধে তাঁর মত বড্ড বেশী একদেশদর্শী হয়ে পড়েছিল: তিনি ভাষাকে তর্কশাস্ত্র চিন্তার পরিবর্ধনের উপায় রূপে গণ্য করেছিলেন। অন্যদিকে তাঁর অস্বচ্ছ এবং অধিকাংশ ক্ষেত্রেই প্রান্ত নন্দনতাত্মিক ধারণার বদ্ধ বৃহে তিনি এই একাত্মীকরণের অনুভৃতিটুকু লাভ করতে পারেন নি। ১৭৯৫ খ্রিস্টাব্দে প্রকাশিত নন্দনতত্ম সম্পর্কিত তাঁর দুখানি প্রন্থে Aesthetic, Beauty masculine and feminine এ আমরা /

Winckclmann-র মতের ছারাপাত লক্ষ্য করেছি: সুন্দর এবং অসুন্দর প্রকাশের মধ্যে যে বিরোধিতা সেটুকুর পুনরুজ্জীবন ঘটানো হয়েছে এই প্রসঙ্গে; পুরুষ এবং নারীর সৌন্দর্যটুকুর হ্রস্বতা ঘটে যদি আমরা পুরুষ এবং নারীর বিভেদটুকুকে বড় করে দেখি। এই বিভেদটুকুকে উত্তীর্ণ হবার মধ্যেই সুন্দরের অনুভবের প্রতিষ্ঠা। তাঁর অন্য একটি গ্রন্থে আমরা গ্যয়েটের Hermann Und Dorothee-র প্রেরণা লক্ষ্য করেছি এবং তিনি শিক্সের যে সংজ্ঞা দিয়েছেন তা হ'ল শিল্প কল্পনা আশ্রিত প্রকৃতির পুনরুজ্জীবন ; এই পুননির্মাণ কর্মটি হ'ল সুন্দর কেননা এ হ'ল কল্পনা প্রসৃত, এ হ'ল প্রকৃতির সন্তাটুকুকে উন্নততবরূপে সংস্থাপন করা। কবি ভাষার উপচার সাজিয়ে যে চিত্রের সৃষ্টি করেন তারই মননে মগ্ন হয়ে থাকেন। ভাষাতত্ত্বের আলোচনা প্রসঙ্গে Humboldt প্রবন্ধ থেকে পৃথক করে দেখেছেন এ দৃটি ধারণাকে, এবং দর্শনশাস্ত্রের দৃষ্টিকোণ থেকে বিচার করেছেন; দৃশ্যমান ছন্দরূপের মুক্ত এবং পরিমিত মাত্রার দ্বারা এর বিচার করেন নি, কালগত এবং মাত্রাগত পরিভাষায় এদের বিচার হয় নি। 'কাব্যের মধ্যে আমরা বাস্তবকে পাই তার ইন্দ্রিয়গ্রাহ্যরূপে; এই রূপটুকু কখনও অন্তরাগত হয় আবার কখনবা তা হয় বহিরাগত। যে ধর্মের দ্বারা এটি সত্য হয়ে ওঠে তার প্রতি এইরূপটুকু থাকে উদাসীন: কখনওবা এই ধর্মচুকুকে সে ইচ্ছাকৃতভাবে উপেক্ষা করে। সংবেদনগত এই রূপটুকুকে কাব্য কল্পনার হাতে সঁপে দেয় এবং এই ভাবেই কাব্যের মধ্য দিয়ে আমরা এক শৈক্সিক আদর্শের সমগ্রতাটুকুকে পাবার চেষ্টা করি গভীর অনুধ্যানের মাধ্যমে। অন্যপক্ষে গদ্য সাহিত্যের কাজ হ'ল সেইসব মূল সূত্রগুলিকে আবিষ্কার করা যার বন্ধনে সে অস্তিত্বের সঙ্গে দৃঢ়পিনদ্ধ হয়ে থাকে। অতএব বলা চলে যে বৃদ্ধির বিধি বিধান মেনে গদ্য সাহিত্য ঘটনাকে ঘটনার সঙ্গে যুক্ত করে; ধারণাকে (concept) ধারণার সঙ্গে যুক্ত করে দেয় এবং একটি বৃহস্তর ধারণার (idea) প্রেক্ষাপটে এদের বিষয় সাপেক্ষ (objective) মিলনটুকু ঘটাবার প্রয়াস পায়। কাব্য গদ্যের পূর্বচারী ঃ অধ্যাত্ম চেতনা আপন আন্তর প্রয়োজনবোধের দারা তাড়িত হয়ে কাব্যে রূপ নেয় এবং এটি ঘটে গদ্য সৃষ্টির পূর্বেই। এই ধরনের কিছু কিছু সত্যাশ্রয়ী অভিমত ব্যক্ত করা ছাড়াও Humeboldt কবিদের ভাষার উৎকর্ষ সাধকরূপে গণ্য করেছেন; কবিতাকে 'মানুষের জীবনের দুর্লভ মুহূর্তগুলির অংশভাগী রূপে প্রত্যক্ষ করেছেন , তাঁব মতামত যথাযথ অনুধাবন করলে আমাদেব মনে সন্দেহ জাগে তিনি কখনই পরিষ্কারভাবে একথা বলেন নি যে ভাষা সব সময়ই কাব্যকে আশ্রয় করে; গদ্যকে (বিজ্ঞান) তিনি কাব্য থেকে বিষয়গতভাবে (রূপগতভাবে নয়) পৃথক করে দেখেছেন; এ পার্থকাটুকু হ'ল তর্কশাস্ত্রীয় আকারের পার্থক্য।

ভাষা ধারণা সম্পর্কিত যে সব স্ববিরোধিতার কথা Humboldt বলেছিলেন তারই ফলপ্রতি হ'ল এই যে তার মুখ্য শিষ্য Steinthal তাকে পরিত্যাগ করলেন। তাঁর গুরুর মতই Steinthal বলেছিলেন যে ভাষা মনস্তত্ত্বগত এবং তা তর্কশাস্ত্রগত নয় এবং ১৮৫৫ খ্রিস্টাব্দে হেগেলপদ্বী দার্শনিক বেকারের মতাদর্শের তিনি বিরোধিতা করেছিলেন। তাঁর বিখ্যাত গ্রন্থ হ'ল: The Organisms of Language, এই গ্রন্থে তিনি সমগ্র সংস্কৃত ভাষার পরিসর্কুকুকে দাদশটি মূল ধারণা থেকে (concept) উদ্ভূত বলেঘোষণা করলেন; Steinthal আরও বললেন যে আমরা শব্দের, সাহায্য ছাড়াই চিস্তা করতে পারিঃ মৃক-বিধিরেরা চিস্তা করে চিহ্নের (signs) মাধ্যমে; গণিতশাস্ত্রী চিস্তা করেন গাণিতিক সূত্রের মাধ্যমে (formula)। চীনা ভাষা প্রমুখ অন্যান্য ভাষায় দৃশ্যমান উপাদানটুকু উচ্চারণগত উপাদানের (Phonetic) মতই প্রয়োজনীয়। অনেক ক্ষেত্রে

হয়তো এর প্ররোজনীয়তা আরও বেশী। এই ধরণের মন্তব্য করে হয়তো তিনি অভিকথন দোষে দৃষ্ট হয়ে.পড়েছেন হয়তো প্রকাশের স্বাধীনতাটুকুকে তর্কশান্ত্রসম্মত চিপ্তা প্রসঙ্গে যথাযথভাবে প্রতিষ্ঠা করতে পারেন নি। তিনি যেসব উদাহরণ ব্যবহার করেছেন তা হয়তো এইটুকুই প্রমাণ করে যে আমরা যদিও শব্দের সাহায্য ব্যাতিরেকে চিন্তা করতে পারি কিন্তু প্রকাশ (expression) ব্যাতিরেকে কোন চিন্তন কর্মই সম্ভব নয়। তিনি এটি সফলভাবে প্রমাণ করলেন যে ধারণা এবং শব্দ তর্কশান্ত্রে অবধারণ এবং বচন এরা অসমগুণনীয়ক (incommensurable) নয়; বচন অবধারণ নয় কিন্তু অবধারণের অনুরূপ (representation) মাত্র। একটি বচনের মাধ্যমে অনেকগুলি অবধারণেকে হয়তো প্রকাশ করা সম্ভব। বিভিন্ন ধারণার সম্বন্ধ আশ্রিত অবধারণের বিভাক্তনগুলি বচনের ব্যাকরণ আশ্রিত বিভাজনের অনুরূপ নয়। বচনের তর্কশান্ত্রীয় আকারের মধ্যে আমরা যে স্ববিরোধিতাটুকু পেতে পারি তা বৃত্ত আশ্রিত কোণের ধারণায় অথবা ব্রিভুক্ত আশ্রিত বৃত্তের ধারণার মধ্যে লভ্য। যিনি আলাপচারি করছেন তাঁর এই আলাপচারিতার মধ্যে আমরা ভাষার সন্ধান পাই চিন্তার সন্ধান পাই না।

এই ভাবেই ভাষাকে তর্কশাস্ত্র-নির্ভরতা থেকে সম্পূর্ণরূপে মুক্ত করে তিনি ঘোষণা করলেন যে ভাষা তর্কশাস্ত্র নিরপেক্ষ আকারটুকুর নিজে নিজেই জন্ম দেয় এবং এ ব্যাপারে তার পরিপূর্ণ স্বাধীনতা আছে; Humboldt কথিত মতবাদকে Port Royal তর্কশাস্ত্রীয় ব্যাকরণের প্রভাব থেকে মুক্ত করে এই পরিশীলিত মতবাদের মধ্যে Steinthal ভাষার উৎসটুকু আবিষ্কার করার প্রয়াস পেয়েছিলেন। এ ব্যাপাবে তিনি তাঁর গুরুর মতই ভাষার উৎসদদ্ধানের প্রশ্নটিকে ভাষার ধর্মনিরূপণের প্রশ্নের সমরূপ (Identical) বলে গণ্য করেছিলেন; ভাষার মনস্তাত্ত্বিক জন্মকথা তাঁব কাছে প্রাধান্য পেযেছিল। অধ্যাত্ম চেতনার বিবর্তন পথে ভাষার স্থানটুকু তিনি নিরূপণ করতে চেয়েছিলেন। ভাষার ব্যাপারে এর আদি প্রকাশ বা সৃষ্টি এবং দৈনন্দিন ব্যবহারে ভাষার নিত্য নিত্য প্রকট রূপের মধ্যে কোন পার্থক্য নেই। মানুষের অসংখ্য পরিবর্ত প্রতিক্ষেপণের (reflex movements) মধ্যে ভাষা হ'ল অন্যতম কিন্তু এই ধরনেব বিচাব হ'ল একদেশদর্শী। এবং এই বিচারে ভাষার মূলগত বৈশিষ্ট্যটুকু উপেক্ষিত হয়েছে। মানুষের মতই জীবজন্তুদের মধ্যেও পরিবর্ড প্রতিক্ষেপনের (Reflex movement) আমরা সাক্ষাৎ পাই; মানুষের মতই তারা সংবেদশীল। কিন্তু প্রাণিজগতে আমরা দেখেছি যে সংবেদনেব মৃক্ত পথ দিয়েইে বাহ্য প্রকৃতি নির্মমভাবে তার কাজটুকু করে: সেখানে মনের কোন ভূমিকা নেই। তাব স্ববশ্যতা তার প্রতিক্ষেপণের স্বাধীনতাটুকুও সে হারিয়ে ফেলে। মানুষের ক্ষেত্রে কিন্তু এটি সত্য নয় কেননা সে প্রকৃতির প্রতিরোধটুকু জানে, সে তার দেহজ রিপুকে জয় করতে পারে, সে স্ববশ্যতার মূর্ত্তিমান বিগ্রহ; তাইতো ভাষা তাকে আশ্রয় করে, তার মৃক্তিটুকু ঘটায়; এর ফলেই আমরা আন্ধও বোধ করি যে আমাদের মনের গুরুভারটুকু বাকাগত প্রকাশের মাধ্যমে লবু হয়ে ওঠে। বাক্যে প্রকাশ করার ঠিক পূর্ববিস্থায় আমরা বক্তাকে দেখব সংবেদনশীলতার, সঙ্গে প্রতিভানের সমরিত প্রতিমূর্তি হিসেবে ; দেহগত বিকারের মাধ্যমে, অনুকৃতির, অঙ্গভঙ্গির এবং অন্যবিধ মনোগত বৃত্তির সংঘাতের ফলে এইসব সংবেদন ও প্রতিভান উদ্ভূত হয়। তার কথ্য ভাষার মধ্যে কোন উপাদানের অভাব ছিল সেই একটি উপাদন ছিল প্রভৃত গুরুত্বপূর্ণ; মানুষ বৃত্তির সঙ্গে দেহজ্ঞ প্রতিবর্ত প্রতিক্ষেপণের স্বজ্ঞান সমন্বয়। যদি আমরা সংবেদনজ্ঞাত চেতনাকে চেতনারূপেই

গণ্য করি তাহলে এরমধ্যে স্বজ্ঞান চেতনার উপাদানটুকু আর থাকে না ; যদি একে প্রতিভানরূপে গণ্য করা হয় তাহলে এ প্রতিভানকে স্বজ্ঞা আশ্রিত বলা চলে না ; এককথায় বলা যায় যে এর অভাবটুকু হ'ল বাচনের আন্তর রূপটুকু (internal form of speech)। এটি যখন উন্তর হয় তখন এর নিত্যসঙ্গী শব্দেরও (words) উন্তর ঘটে। প্রকৃতি মানুবের কর্মে শব্দের (sound) ধারা শ্রাবণ বর্ষণ করে এবং এই শব্দ প্রবাহকে আবশ্যিকভাবেই তাকে গ্রহণ করতে হয়; এটি তার প্রবৃত্তিগত আত্মসমর্পণ ; এক্ষেত্রে নির্বাচন বা অভিপ্রায়ের কোন ভূমিকা নেই এখানে।

Steinthal-এর মতবাদের পঞ্জানপথ পর্যালোচনার এক্ষেত্রে স্থানভাব। তাঁর মতবাদের বিভিন্ন পর্যারে প্রগতির লক্ষণ দেখা যায় না: বিশেষ করে Lazarus-এর মতাদর্শের সঙ্গে তার অধ্যাত্ম চেতনাজ্ঞাত মতাদর্শের সহযোগিতাটক ঘটার ফলে যে পরিস্থিতির উদ্ভব হয়েছিল তাকে প্রগতিমলক বলা চলে না: এরা দজনেই একত্রে মানবজাতির মৌল বিভাজন মনস্তত্ত (ethnopsychology) একই সঙ্গে অধ্যয়ন করেছিলেন এবং ভাষাতম্বকে এটির অংশরূপে গণ্য করেছিলেন। অবশ্য Humboldt-র বিচিত্র ধর্মী মতগুলিকে একত্রে গ্রন্থিত করার কৃতিস্কুটুকু তাকে দিতেই হয়। ভাষাগত ক্রিয়াকর্ম এবং তর্কশাস্ত্রীয় চিন্তনকর্ম— এ দুয়ের মধ্যেকার প্রভেদটুকু তিনি সুস্পষ্ট করে তুলে ধরেছিলেন ; ভাষার আন্তর রূপটুকুকে তিনি কখনই নন্দনতান্ত্রিক কল্পনার সঙ্গে একীভত করে দেখেন নি : এই ভাষার আন্তর্জপকে তিনি প্রতিভানের প্রতিভান (intuition of intuition) বা আত্যস্তিকী প্রত্যক্ষণ আখ্যা দিয়েছিলেন। তিনি Herbart ব্যাখ্যাত মনস্তত্ত্বে বিশ্বাসী ছিলেন এবং সেই কারণেই এই প্রসঙ্গে তাঁর অনুসন্ধান প্রয়াস ব্যর্থ হয়েছে। Herbart এবং তাঁর অনুগামীরা মনস্তন্ত্বকে তর্কশাস্ত্র থেকে বিযুক্ত করে দেখেছিলেন কেননা তাঁদের মতে তর্কশাস্ত্র হ'ল মান নির্ণায়ক বিজ্ঞান (Normative); তাঁরা আবেগ এবং অধ্যাত্ম রূপকর্ম, চিন্ত এবং অধ্যাত্ম শক্তির মধ্যে যে যোগসূত্রটি আছে তা আবিষ্কার করতে পারেন নি: তাঁরা এটুকুও বোঝেন নি যে তর্কশাস্ত্রীয় চিন্তন হ'ল এই ধরণের অধ্যাত্ম রূপকর্মের অন্যতম রূপ : এটি একটি মাত্র প্রক্রিয়ার এবং বহিরাগত কোন বিধিবিধানের নির্দেশিত নয়। তাঁরা নন্দনতত্ত্বের পরিসরটুকু কিভাবে নির্ধারিত করেছিলেন তা আমরা জানি; তাঁদের মতে নন্দনজম্ব হ'ল সুন্দর আকারণত সম্বন্ধাবলীর বিধিবদ্ধতা মাত্র। এইসব তত্ত্বের প্রভাবেই Steinthal শিল্পকে অলংকৃত চিন্তন রূপে ভাষা-বিদ্যাকে বাচনের বিজ্ঞান হিসাবে এবং ছন্দ (rhetoric) অথবা নন্দনতম্বকে (Aesthetic) ভাষাবিদ্যা থেকে পৃথক বিজ্ঞান রূপে গণ্য করেছিলেন। কেননা এটি হ'ল সুন্দর বাচনের বিজ্ঞান মাত্র। তাঁর অন্যতম নিবন্ধে তিনি বললেন : 'কাব্যতত্ত্ব এবং অলংকারতত্ত্ব এরা উভয়েই ভাষাতত্ত্ব থেকে পৃথক কেননা ভাষায় প্রকট হ্বার পূর্বে নানান বিষয়ের প্রসঙ্গে এরা সম্বন্ধযুক্ত হয়। অতএব এ দৃটি বিজ্ঞানের কোন একটি অংশের সঙ্গে কেবল ভাষাতত্ত্বের যোগ থাকে এবং এই অংশটি হ'ল যতি তত্ত্বের (Syntax) অন্তিম পর্যায়। আরও বলা চলে যে যতি তত্ত্বের বা syntax স্বভাব ও ধর্ম ছলতম্ব (rhetoric) এবং কাব্যতন্ত্বের (poetics) স্বভাব ও ধর্ম থেকে সম্পূর্ণ ভিন্ন। যতিতত্ত্ব ভাষার নির্ভূলতায় আত্মনিয়োগ করে। ছলতত্ত্ব এবং কাব্যতম্ব এরা উভয়েই প্রকাশমাধর্য ও সৌন্দর্য নিয়ে আলোচনা করে। প্রথম বিজ্ঞানটির ধর্ম হল বৈয়াকরণিক: অন্য দটির আলোচ্য বিষয়বন্ধ ভাষার পবিধিকে অভিক্রম করে। উদাহরণ

স্বরূপ আমরা বাগ্মী বা বক্তার মানসিক প্রবণতার বা অনুরূপ বিষয়ের উদ্লেখ করতে পারি। সহজভাবে বলা চলে যে রীতি সমৃদ্ধ প্রকাশ ভঙ্গীর কাছে Syntax বা যতিতত্ত্বের যেটুকু গুরুত্ব ঠিক সেইটুকু গুরুত্বই রয়েছে ব্যাকরণণত পরিমাপে স্বরবর্ণের ব্যবহারে, ছন্দের উৎকর্ষতার সাধনতত্ত্বের পরিপ্রেক্ষিতে। বক্তৃতা বলতে আমরা ভাল এবং সুন্দর বক্তৃতাকে বৃঝি কেননা যে বক্তৃতা ভাল বা সুন্দর না হয়ে ওঠে তা বক্তৃতাই (speech) নয়; ভাষার ধারণায় Humboldt যে বৈপ্লবিক পরিবর্তন এনেছিলেন এবং Steinthal যা অনুমোদন করেছিলেন তার যে দূর প্রসারী প্রভাব পড়েছিল কাব্যতত্ত্ব, ছন্দতত্ত্ব এবং নন্দনতত্ত্বের আলোচনার উপরে, তা কিন্তু Steinthal-এর মাথায় একেবারেই ঢোকেনি। লেখক হিসেবে অক্লান্ত পরিশ্রম করে স্ক্সাতিসৃক্ষ্ম বিশ্লেষণ করে তিনি ভাষা এবং কাব্যকে একীভূত করে দেখেছিলেন। ভাষার বিজ্ঞানকে কাব্য বিজ্ঞানের সঙ্গে একাদ্ম করে দেখেছিলেন। ভাষাতত্ত্বকে নন্দনতত্ত্বের সঙ্গে অভিন্ন রূপে গণ্য করেছিলেন; কিন্তু তার এই মতাদর্শের নিশ্বৃত প্রকাশ আমরা প্রত্যক্ষ করেছি Giambattista vico-র নন্দনতাত্ত্বিক মতবাদীদের চিন্তা-ভাবনায়।

### ক্রোচের দৃষ্টিতে শিল্প ও দর্শনশাস্ত্র: পারস্পরিক সমন্ধ

জ্ঞানের নন্দনতাত্ত্বিক এবং বৃদ্ধিগতরূপ পৃথক হলেও একথা হয়তো বলা যাবে না যে, তারা পুরোপুরি ভিন্নধর্মী এবং তাদের বিভিন্নতা এমন নয় যে তারা বিপরীত ভাবে পরস্পরকে আকর্ষণ করে না। আমরা পূর্বেই বলেছি যে নন্দনতাত্ত্বিক রূপকল্প (Aesthetic form) বৃদ্ধিগত ধারণার উপর নির্ভরশীল নয়; কিন্তু একথাও বলা যাবে না যে বৃদ্ধিগত জ্ঞান নন্দনতাত্ত্বিক জ্ঞানের উপর নির্ভর না করেও থাকতে পারে। অতএব এই নির্ভরতাটুকু পারস্পরিক নয়।

জ্ঞান কিভাবে ধারণাকে আশ্রয় করে বেঁচে থাকে? এ জ্ঞান হল বস্তুর সঙ্গের সম্বন্ধের জ্ঞান এবং এই বস্তু ধারণা হল প্রতিভানগত। প্রতিভান ছাড়া কোন বিষয়ের ধারণা করা সম্বব্ধ নর। যেমন impression বা মানস চিত্র ব্যতিরেকে কোন প্রতিভান বা intution-এর ধারণা করা অসম্বব। প্রতিভানগত জ্ঞানের উদাহরণ দিই: এই নদীটি, এই হুদটি, এই ঝর্ণাটি, এই বৃষ্টি ধারাটি, এই গ্লাসের জলটুকু প্রভৃতি; এবার concept বা ধারণার উদাহরণ দিই: জ্ঞালের কথাই বলি; জল; জ্ঞালের চেহারা, তার বং ও গতি প্রকৃতি এসব সম্বন্ধে কিছুই বলা হল না, বলা হল ভৃত ভবিষ্যৎ বর্তমানে বিশ্বব্রহ্মাণ্ডে যেখানে যত জল আছে, তার সবটুকুকে বোঝোনো হচ্ছে এই জল শব্দটির ছারা; এটি একটি সামপ্রিক ধারণা, এর প্রকৃতি একক ধ্রব ধারণা থেকেই অসংখ্য প্রাতিভানিক জ্ঞানের উদ্ভব সম্ভব হয়। এটি কিন্তু একটি একক ধ্রব ধারণা (one single constant concept)।

এই concept বা ধারণা হল সার্বিক বা সার্বজ্ঞনীন। এই যে ধারণা বা concept-এর কথা বলা হয় যদিও এটি এক অর্থে স্বজ্ঞা বা প্রতিভান নয়, কিন্তু অন্য অর্থে প্রতিভান না হয়ে পারে না। যিনি চিন্তা কবেন তাঁর মনের ছবি (impressions) এবং আবেগ (emotions) নিয়েই তিনি চিন্তা করেন। তাঁর মনের ছবি এবং আবেগ কিন্তু ভালবাসার বা ঘৃণাব প্রতিরূপ নয়, যিনি দার্শনিক নন এমন মানুবের সুতীব্র আবেগানুভূতি (passion) ব্যক্তি বিশেবের বা বস্তু বিশেবের প্রতি ভালবাসা বা ঘৃণাব দ্বাবা অনুরঞ্জিত নয়। আসল কথাটি হ'ল তার চিন্তা করার প্রয়াসটুকু এবং সেই প্রয়াসটুকু যুক্ত হয় দুঃখ, আনন্দ, ভালবাসা এবং ঘৃণার সঙ্গে। এই যে চিন্তা করার প্রয়াসের কথা বলা হ'ল, তা সহজেই প্রতিভানিক রূপ পরিগ্রহ করে এবং জ্ঞাতার চোখে বিষয় রূপে (objective) প্রতিভাত হয়। আমাদের মনে রাখতে হবে যে 'বলা' মানে তর্কশাস্ত্র সম্মত পথে চিন্তা করা নয় কিন্তু প্রকৃত পক্ষে তর্কশাস্ত্র সম্মত পথে চিন্তা করা বলারই নামান্তর মাত্র চিন্তা 'কথা' ছাড়া থাকতে পারে না, তার কোন অন্তিভুই নেই এটা সবাই মেনে নেন। এর বিরোধী মত হ'ল দ্বার্থবাধকতা, যা প্রান্তিতে ভরা।

এই দ্বার্থবোধকতার প্রথম উদাহরণ হিসাবে তাঁরা বলেন যে অনেকেই জ্যামিতিক ছক নিয়ে চিস্তা করতে পারেন, বীজগণিতের সংখ্যা নিয়ে' ভাব নির্দেশক চিহ্ন নিয়ে কোন কথা ছাডাই চিস্তাকর্মটুকু চালিয়ে যেতে পাবেন। এমন অনেক ভাষা আছে যেখানে কথার দ্বারা কিছুই প্রকাশ করা যায় না; সে ক্ষেত্রে আমরা লেখ্য সাঙ্কেতিক চিহ্ন দিয়ে সেই কথার অর্থ বৃঝি। ভাষাগত (Phonetic) প্রকাশ ছাড়াই আমরা কোন কোন ধারণার অর্থ বৃঝতে পারি

একথা সতিয়। কিন্তু প্রকাশ ব্যতীত ঐসব ধারণা যে বোধগম্য নয় তা আমরা বুঝি যখন কাউকে বলি 'কথা বল'; এই নির্দেশে আমরা একটি 'Synecdoche'-র প্রয়োগ করি যার মর্মার্থ হ'ল প্রকাশ।

অনেকের মতে এমন কতকগুলি প্রাণী আছে যারা চিস্তা করতে পারে, বৌদ্ধিক ভাবনায় ভাবিত হতে পারে, কিন্তু কথা বলতে পারে না ; এই প্রসঙ্গে কোন্ কোন্ প্রাণী এই ধরনের চিম্ভা করতে পারে কিংবা কোন সভ্যতা বিমুখ আদিবাসী এই ধরনের চিম্ভা করে থাকে, সেটা আমাদের পক্ষে অপ্রাসঙ্গিক। যখন দার্শনিকেরা জন্তু জানোয়ার বা পশুপ্রবৃত্তি বা মানুবের প্রবৃত্তিগত প্রবণতার কথা বলেন, তখন তারা নিশ্চয় কুকুর, বিড়াল, বাঘ-সিংহী অথবা পিঁপড়ের কথা ভাবেন না। তাঁরা বলতে চান মনুষ্য প্রকৃতির পাশবিক এবং নৃশংস দিকটার কথা। যদি কোন কোন কুকুর, বেড়াল অথবা বাঘ-সিংহ বা পিপীলিকার মধ্যে আমরা মনুষ্যকর্মের অনুরূপতা প্রত্যক্ষ করি তাহলে সেসব জল্প-জানোয়ারের সম্বন্ধে ভাল অথবা মন্দ এই দুই ধরণেরই ব্যবহার করা যেতে পারে। তাদের স্বভাবের সঙ্গে মনুষ্য স্বভাবের যেটুকু অনুরূপতা বা মিল আছে, সেটুকুকে বাদ দিয়ে তাদের পশু স্বভাব মানুষের মধ্যে অনেক বেশী ক্রিয়াশীল এবং পশুর পশু স্বভাবের চেয়ে অনেক বেশী বলবন্তর। যদি আমরা ভাবি যে, পশুরাও চিম্ভা করতে পারে এবং ধারণা (concept) করতে পারে তাহলে সেই চিন্তা এবং ধারণার প্রকাশ থাকা দরকার। তাদের প্রকাশ যদি না থাকে। তবে একথা বলার ভিত্তি কি হতে পারে १ মানুষের সঙ্গে পশুর তুলনামূলক উপমা দেওয়া চলতে পারে: অধ্যাত্ম জ্ঞান, মানব মনোবিদ্যা, পশু মনস্তত্ত্ব সম্বন্ধে ধারণা করার যন্ত্রকৌশল, এসবই আমাদের একথাই বলবে যে যদি এরা চিন্তা করতে পারতো তবে তারা নিশ্চয়ই কথাও বলতে পারতো।

মানব মনোবিদ্যা থেকে আমরা আর একটি আপন্তির কথা উদ্ধার করতে পারি। সাহিত্য তথা সাহিত্যিকের মনস্তত্ত্ব এমন ভূরি ভূরি উদাহরণ দিতে পারে যে ক্ষেত্রে আমরা পাই বস্তুর বা বিষয়ের ধাবণা এবং সেই ধারণা প্রকাশের শব্দগত অপ্রভুলতা। অর্থাৎ এমন ধারণার কথা আমরা বৃঝতে পারি যেটি যথাযথভাবে প্রকাশ করা যায় নি। কোন কোন পুস্তকে আমরা সুষ্ঠ চিন্তার সন্ধান পাই কিন্তু সেই চিন্তার যথাযথ প্রকাশ দেখতে পাই না, সেক্ষেত্রে আমরা বলবো যে প্রকাশ কর্মাটি যথাযথভাবে করা হয় নি এবং চিন্তা কর্মটিও বুটিপূর্বাং যেক্ষেত্রে চিন্তার ক্রিয়া সম্যক রূপে পেয়েছে সে ক্ষেত্রে তার প্রকাশট্কুও সম্যকরূপেই ঘটে। একটি বাক্যের উদাহরণ দিলে আমাদের বক্তব্য পরিষ্কার হবে।

'জল পড়ে পাতা নডে' এই বাক্যের অর্থটুকু এবং এই কাব্যিক ধারণাটুকু যদি আমরা যথাযথ ভাবে সংগঠিত করতে পারি তাহলে লেখার মধ্যে জটিলতা বা অর্থাভাব কখনই ঘটতে পারে না।

উপরোক্ত আলোচনা থেকে আমরা এই সিদ্ধান্তে আসতে পারি যে, কখন কখন আমাদের মনের ধারণাণ্ডলো (concept) প্রাতিভানিক জ্ঞানের একটি বিশেষ রূপ নেয় এবং সেই রূপটুকু অপরের কাছে অর্থবহু হয়ে ওঠে না। আমরা নিজেরা হয়তো অর্থটুকু বুঝি। অতএব একখা বললে ভূল বলা হবে যে কখনও কখনও প্রকাশ (expression) ছাড়াই চিন্তা (thought) থাকতে পারে। যদি আমরা বলি যে এসব ক্ষেত্রে 'প্রকাশ' ঠিকই থাকে কিন্তু তা অপরের কাছে অর্থবহু হয়ে ওঠে না। অবশাই এটি একটি সাপেক্ষ সত্য (relative fact) যদি আমরা

নিরাবয়বী তর্কসম্মত ধারণার কথা চিন্তা করি তবে সে ক্ষেত্রে তার মানস-সন্তা ও বহিপ্রকাশের মধ্যে কোন ভেদ থাকবে না। কিন্তু নন্দনতাত্ত্বিক বিচারে আমরা দৃটি ভিন্ন প্রতিভান এবং প্রকাশের কথা চিন্তা করতে পারি এদের মধ্যে ভিন্নধর্মী মনস্তাত্ত্বিক উপাদান অনুপ্রবেশ করে। এই ভাবেই আমরা অভ্যন্তরীন এবং বাহ্য (internal, external) ভাষার প্রভেদটুকুকে নস্যাৎ করতে পারি। বৌদ্ধিক ও প্রাতিভানিক জ্ঞানের মহন্তম প্রকাশ ঘটেছে শিল্পে ও বিজ্ঞানে। শিল্প ও বিজ্ঞানের মধ্যে তফাৎ থাকলেও উভয়ের মধ্যে একট্বা যোগসূত্র আছে। নন্দনতাত্ত্বিক প্রকরণের মধ্যে তাদের এই যোগস্ত্রটি অনুস্যুত। প্রত্যেকটি বৈজ্ঞানিক কর্মকে শিল্পকর্ম বলা যায়। বৈজ্ঞানিকৈর চিন্তা এবং বৈজ্ঞানিক সত্যের অনুধাবনে আমরা এতই মগ্ন থাকি যে, বিজ্ঞানিক কর্মের নন্দনতাত্ত্বিক দিকটুকু আমাদের কাছে অলক্ষ্য থেকে যায়। যখন আমরা বৃদ্ধি থেকে গভীর চিন্তনে, ধ্যানমগ্বতায় সমাহিত হই, তখনই এই সত্যটুকু ধরা পড়ে। আমাদের চিন্তা যখন অবান্তরতা বর্জিত যথাযথ কপটুকু পায় তখন তার ছন্দ এবং লয়ও অক্ষ্ণুন্ন থাকে। ত্ব ড্ বড় চিন্তানায়কদের কখনও কখনও গ্রহণ করা হয় খ্যাতিমান লেখক হিসাবে; আবার অনেক বড় চিন্তানায়ককে দেখা যায় যে, তাঁদের লেখায় এই মহতি চিন্তার প্রকাশ ঘটে নি।

যাঁরা বৈজ্ঞানিক, যাঁরা বিজ্ঞান সম্বন্ধে চিন্তা করেন তাদের অনেকের লেখাই খুব মাঝারি ধরনের। তাঁদের রচনার মধ্যে বৃদ্ধির দীপ্তির ঝলক খুঁজে পাওয়া গেলেও, পরিপূর্ণ লেখকের সার্থকতার ছবিটুকু সেখানে আমরা পাইনা। প্রতিভা আবিদ্ধার করতে হয় এখানে ওখানে বৃদ্ধির আলোকের ঝলকানি দেখে। এই প্রসঙ্গে আমাদের জিজ্ঞাস্য যে আমরা কি প্রকাশের এই সমাক দীনতাকে ক্ষমা করতে পারি? কবি অথবা চিত্রকরের কর্মে যদি রূপাভাব ঘটে, তবে তা একেবারেই মূল্যহীন হয়ে পড়বে; কারণ সে নিজেকেই আর খুঁজে পাবে না (The poet or painter who lacks form, lacks everything because he lacks himself)। যখন কার্যের বিষয়বস্তু পাঠককুলের চিন্ত আচ্ছন্ন করে, তখন কাব্যের প্রকাশটুকুই সব। এই প্রকাশটুকুই কবিকে কবি করে। এই প্রসঙ্গে এই সত্যটি প্রকট হয়ে ওঠে যে, শিল্পের মধ্যে শিল্প বিষয় বা content-র তুলনামূলক ভাবে কোন কোন মূল্য নেই; এটি একটি বৃদ্ধিগত ধারণামাত্র (intellectual concept) এই অর্থে আমরা যখন শিল্পের বিষয়কে (concept) শুধুমাত্র ধারণা (concept) রূপে গ্রহণ করি তখন এই সত্যটি আমাদের কাছে প্রকট হয়ে ওঠে যে শিল্পের অস্তিত্ব শিল্প বিষয়ের মধ্যে ন্যস্ত নেই; শিল্পে কোন বিষয়বস্তুই (concept) মুখ্যভাবে থাকে না।

পদ্য এবং গদ্য— এই দু'য়ের মধ্যেকার পার্থকাটুকুও নির্দেশ করা কঠিন; যেমন শিল্প ও বিজ্ঞানের মধ্যে কোন পার্থক্য নির্দেশ করাও দুরহ। প্রাচীন শিল্প তত্ত্ব আলোচনার ক্ষেত্রেও এই পার্থকটুকুকে বহিরাগত উপাদান যথা ছদ এবং লয় মাত্রা অথবা ছদ্দবদ্ধ ও ছদ্দহীন রূপের মাধ্যমেও প্রতিষ্ঠা করা যায় নি। এইসব পার্থকটুকু পুরোপুরি অভ্যন্তরীন (internal)। পদ্য হ'ল অনুভৃতির ভাষা, গদ্য হ'ল বৃদ্ধির ভাষা; বৃদ্ধির মধ্যে অনুভৃতি অনুস্যুত বলেই বৌদ্ধিক ক্রিয়াকর্মের সভাটুকু (reality) আমরা অনুভব করি; তাই সব গদ্য রচনাবই একটা কাব্যিক দিক থাকে।

প্রতিভানিক জ্ঞান অথবা প্রকাশ কর্ম এবং বৌদ্ধিক জ্ঞান অথবা ধারণা—এ দুয়ের মধ্যেকার সম্বন্ধ হ'ল শিল্প ও বিজ্ঞানের অথবা গদ্য ও পদ্যেব মধ্যেকার সম্বন্ধের অনুরূপ। এই সম্বন্ধটুকু উভয়ত নির্ভরশীল (one of double degree) এর প্রথম পাদটি হ'ল প্রকাশ (expression), দ্বিতীয় পাদটি হ'ল ধারণা বা concept। প্রথমটি দ্বিতীয়টির সাহায্য ছাড়াই বিরাজ করে কিন্তু দ্বিতীয়টি প্রথমটি ছাড়া অর্থহীন হয়ে পড়ে। গদ্য ছাড়া পদ্য হয় কিন্তু কোন গদ্যই রচিত হতে পারে না পদ্যের সাহায্য ছাড়া। মনুষ্যজনের প্রথম কর্মই হ'ল প্রকাশ করা। সমস্ত মানব জাতির মাতৃভাষাই হ'ল কাব্য; আদি মানবের সকলেই প্রকৃতিদত্ত শক্তিতে বড় কবি ছিলেন। পশুমন থেকে মনুষ্য চিত্তে উত্তরণ, জল্পজানোয়ারের অবিনান্ত বিক্ষিপ্ত কর্ম থেকে সুবিনান্ত সুশৃদ্ধল মনুষ্য কর্মপদ্ধতিতে উন্নয়ন সম্ভব হয়েছিল ভাষার দ্বারা। প্রতিভান অথবা প্রকাশ সম্বন্ধেও সেই একই কথা বলা চলে। আমরা যদি ভাষা বা প্রকাশকে প্রকৃতির জগত ও মনুষ্য জগতের মধ্যে যোগস্ত্ররূপে গ্রহণ করি তবে একটা বড ভূল হবে। প্রকৃতি এবং মনুষ্য জগতের ঘাত-প্রতিঘাতের মধ্য দিয়ে ভাষা জন্ম নেয় কিং বোধ হয় তা নেয় না, কেননা যে মানুষ আপনাকে 'প্রকাশ' করছে সে তো পুরোপুরি প্রাকৃতিক অবস্থা থেকে (state of nature) মুক্ত হয়ে তাকে উত্তীর্ণ হয়ে গেছে। তাই, তার 'প্রকাশ' কর্মটুকুকে 'সম্ভর ও বাহিরের' যোগস্ত্ররূপে গ্রহণ করা যায় না।

মানুষের জিজ্ঞাসু মনেব রূপভেদ হল প্রকাশ (expression) এবং ধারণা (concept)। মানুষের বৃদ্ধিগত জীবন ক্রমাগত এই দৃটি কপের মধ্যে যাতায়াত করে।

অনেকে ইতিহাসমন্তাকে ভল করে একটি ততীয় ধারণার তাত্ত্বিকরূপ (theoretical form) বলে মনে করেন। ইতিহাসমন্যতা কোন ধারণাব কপ নয়, এ হ'ল ধারণার বিষয়বস্তু; রূপ হিসেবে এ হল স্বজ্ঞা বা নন্দনতাত্ত্বিক ঘটনা। ইতিহাস আইন বা বিধির সন্ধান করে না. ইতিহাস ধারণা (concept) গঠনের সহাযক নয়। তর্কশাস্ত্র সম্মত অবরোহ এবং আরোহ কোন পদ্ধতিই ইতিহাস প্রয়োগ করে না। যা ঘটেছে তা বর্ণনা কবা ইতিহাসের কাজ। সামান্য বা universal ব গঠনেও ইতিহাস সহায়ক নয়, ইতিহাস বিমূর্ত চিন্তা করে না, অংসখ্য প্রতিভানের সৃষ্টি হয় ইতিহাস চিন্তায। এই ক্ষণের, এই স্থানের যা কিছু তা হল সবই ইতিহাসের অন্তর্গত; এটি হল আবার শিল্পের বাজ্য। অতএব শিল্পের সামান্য ধারণার মধ্যেই (universal concept) ইতিহাস অস্তর্ভুত। এই মতবাদের বিকদ্ধে বলা চলে যে, (জ্ঞানের তৃতীয় রূপের অসস্থাব্যতার কথা মনে রেখে) ইতিহাসকে বৌদ্ধিক ও বৈজ্ঞানিক জ্ঞানের সঙ্গে যুক্ত করা চলে না। এই আপত্তির মূলে রয়েছে আমদের এক ধরনের মনস্কতা যা ইতিহাসকে বৌদ্ধিকবা ধারণাগত বিজ্ঞানের মূল্য এবং মর্যাদা দিতে বিমুখ হয়। প্রকৃতপক্ষে আমাদের মধ্যে অনেকেই যে শিল্প সম্বন্ধে ধারণা পোষণ করেন তার ফলেই এই বিভ্রান্তি দেখা দেয়। শিল্পকে কেবলমাত্র আনন্দদানের উপকরণ হিসেবে কর্ম বিমুখ চপলতা হিসেবে গণ্য করলে তবেই এই ধরনের ভ্রান্তি ঘটে। Sophism অর্থাৎ গ্রীক দর্শনের এই বিশেষ সংশ্যবাদী গোষ্ঠীর মত হ'ল— ঐতিহাসিক জ্ঞান ব্যক্তি মানুষকে ঘিরে আবর্তিত হয় ; ব্যক্তি মানুষের প্রতিনিধিত্ব করে এমন কোন চিত্র ঐতিহাসিক জ্ঞানের অন্তর্ভৃত নয়। ব্যক্তি মানুষের ধারণা ইতিহাসের উপজ্ঞীব্য। অবশ্য এই তত্ত্ব থেকেই তর্কশাস্ত্রসন্মত রূপে দেখানোর চেষ্টা করা হয়েছে যে ইতিহাস হল তর্কশাস্ত্রসম্মত তথা বিজ্ঞানসম্মত জ্ঞান। প্রকৃতপক্ষে শার্লেমন অথবা নেপোলিয়নের মত বৃহৎ ব্যক্তিত্বের ধারণাকে পাঠকের কাছে উপস্থাপিত করাই হ'ল ইতিহাসের কাজ, রেনেসাঁ অথবা Reformation-র মত যুগান্তকারী ঘটনার ধারণাও ইতিহাসে

আমরা পাই। আবার ফরাসী বিপ্লব অথবা বিভক্ত ইতালীর একীকরণের মত অসামান্য ঘটনার কথাও ইতিহাসে বলা হয়। যে ভাবে জ্যামিতি স্থানগত রূপের ধারণাকে উপস্থাপিত করে, অথবা যেভাবে নন্দনতম্ব আমাদের প্রকাশ কর্মকে উজ্জীবিত করে ঠিক সেই ভাবেই ইতিহাসও তার বক্তব্যকে পাঠকের কাছে তুলে ধরে। কিন্তু এক্ষেত্রে যা বলা হল তা সবই অসত্য। ইতিহাসে একটি কর্মই সম্পন্ন হতে পাবে এবং তা হ'ল নেপোলিয়ন এবং শার্লেমনের নবজাগরণ (Renaissance) এবং সার্বিক সংস্কারের (reformation), ফরাসী বিপ্লবে এবং বিচ্ছিন্ন ইতালীর একীকরণের ঘটনাকে একক এবং অননা মর্যাদায় ভৃষিত করে তাদের আস্তঃসন্তার চারিত্র উদঘটন। একেই তর্কশাস্থাবিদেরা representation বা প্রতিনিধিত্ব তন্ধ দিয়ে ব্যাখ্যা করেছেন। কেননা এক্ষেত্রে কোন সঠিক ধারণা করা সহজ্ঞসাধ্য নয়। কোন বস্তু বা ব্যক্তি সন্ধন্ধে যদি আমরা কোন ধারণা করতে চাই তবে তা সব সময়েই সামান্য (universal) অথবা সাধারণ ধারণা (general concept)। ঐতিহাসিক জ্ঞান প্রতিভানিক জ্ঞান হিসেবে যে উচ্চ আসনে প্রতিষ্ঠিত তার কাছাকাছিও সাধারণভাবে এই একক ধারণা পৌছতে পারে না।

ইতিহাসের বিষয়বস্তুকে (content) সংকীর্ণ অর্থে যেমন করে শিল্পের বিষয়বস্তু থেকে দেখা যায় সে সম্বন্ধে ভাবনা চিম্ভা করতে গেলে আমবা পর্বেই প্রতিভান বা আদি প্রত্যক্ষণের যে ভাববাদী চরিত্রের (ideal character) কথা বলেছি তা স্মরণ রাখা দরকার। প্রথম প্রতিভান বা আদি প্রত্যক্ষণে আমরা যা কিছু পাই তা সবই সত্য। এইমতে 'অস্তি' যদি সত্যি হয় তাহলে 'নাস্তি'ও সত্য। জ্ঞানলাভের পরবর্তী পর্যায়ে আছে চিক্ত (spirit) বহির্দ্ধগৎ এবং অন্তরলোকের ধারণা সমন্তিত কবে কি ঘটে গেছে, আমরা কি চাই এসব সম্বন্ধেও আমাদের ধারণা সুগঠিত হয়। জ্ঞাতা এবং জ্ঞেয় এতদুভয়েব সম্বন্ধেও আমাদের ধারণা পরিষ্কার হয়ে ওঠে। চিত্ত প্রসারের এই পবিণত অবস্থায় আমরা ঐতিহাসিক ও অনৈতিহাসিক স্বজ্ঞার পার্থক্য করি, অসত্যের থেকে সত্যকে পৃথক করে : এইভাবে কল্পনা থেকে আমাদের ব্যবহারিক কল্পনাকে পৃথক করি। পৃথক কবি অন্তর্জগতের ঘটনাগুলি অথবা আমরা যা চাই এবং কল্পনা করি। তাকে যেমন শুন্যে সৌধ নির্মাণ, cockarele-র দেশ ঘর বাডি — এদেরও ইতিহাস আছে। মন বা চিত্তেরও একটা পরস্পরা আছে। মানস যখন স্বপ্ন দেখে তার তখন ভ্রান্তি ঘটে, এই স্বপ্ন ঘেরা ভুল প্রান্তি তার জীবন বৃত্তান্তের অঙ্গ হয়ে ওঠে কারণ তারা সত্য বলে গৃহীত হয়। কিন্তু কোন ব্যক্তি মানুষেব জীবন বৃত্তান্তের কথা আমরা প্রকৃত ইতিহাস রূপে গণ্য করি না, কেননা তারই মধ্যে সত্য অসত্যের বিভেদের তত্ত্বটুকু নিহিত। সেক্ষেত্রে illusion-কেও আমরা সত্যের মর্যাদা দিয়ে থাকি। কিন্তু আপন স্বাতন্ত্রে স্বতন্ত্র ধারণাগুলি ইতিহাসের কৃক্ষিতে আবির্ভৃত হয় না, যদিও বিজ্ঞান আলোচনায় এদের স্থান আছে। নন্দনতাত্ত্বিক প্রতিভানে আমরা যাদের দেখা পাই যারা নন্দনতাত্ত্বিক প্রতিভানের মধ্যে বিলীন হয়ে যায় সহজ্জেই তাদের সঙ্গে এর সাদৃশ্য বয়েছে যদিও ইতিহাস চর্চায় এরা অনুপস্থিত থাকে। সত্য অসত্যের ধারণাটুকু ইতিহাস সৃষ্টি করে না, ঐতিহাসিকেরা শুধুমাত্র তাদের ব্যবহার করে। ইতিহাস বস্তুতপক্ষে ইতিহাস-তত্ত্ব নয়। শুধুমাত্র তাত্ত্বিক বিশ্লেষণ আমাদের জীবনের ঘটনাবলীর সত্যতা এবং অসত্যতা নিদ্ধবিণ করতে পারে না। বস্তুতপক্ষে আমাদের মনে নতুন করে পবিপূর্ণ প্রতিভানগুলোকে পুনরায় গড়ে তুলতে হয়, প্রতিভানগুলোর আদি অবস্থাকে মনে রেখেই

আমাদের কাজ করতে হবে। ঐতিহাসিকতার (Historicity) যেটুকু প্রয়োগ ঘটে জীবনে, তা শুদ্ধ কল্পনা থেকে ভিন্ন। স্মৃতির মণিকোঠায় এটি ঘটে।

যেসব ক্ষেত্রে এটি সম্ভব হয় না সত্য অসত্যের সৃষ্ণা বিভেদ এতই ষ্ণুদ্র যে একে অন্যের সঙ্গে মিশে যায়— সে ক্ষেত্রে সমস্যার সৃষ্টি হয়। যা ঘটেছিল তার সত্যজ্ঞান আমরা উপেক্ষা ক'রে কেবলমাত্র অনুমান ও সম্ভাবনার উপর নির্ভর ক'বে ঐতিহাসিক সত্যের নির্মাণ করি। উপমান তত্ত্ব এবং সম্ভাবনা তত্ত্ব (probability) হ'ল ঐতিহাসিক সমালোচনার মূল উপাদান। ঘটনার উৎস সন্ধান এবং ঐতিহাসিকদের সত্য বাচনের পরীক্ষা আমাদের সত্যানুসন্ধিৎসার প্রধান লক্ষা। সবচেয়ে গ্রহণযোগ্য সাক্ষ্য প্রমাণ স্মৃতির উপর নির্ভরশীল; ইচ্ছাকৃত মিথ্যা ভাষণ, বা অমৃত ভাষণে যাদের রুচি নেই তাদের মত সবংশে গ্রহণীয়।

আমাদের পূর্বোক্ত মন্তব্যের সূত্র ধরে এ কথা বলা যায যে, পণ্ডিভজনোচিত সংশয়বাদ (scepticism) অতি সহজেই ঐতিহাসিক প্রামাণ্যতাকে নস্যাৎ করতে পারে, কেননা ইতিহাসের প্রামাণ্য এবং বৈজ্ঞানিক প্রামাণ্য এ দুয়েব মধ্যে ভেদ আছে। ইতিহাস স্মৃতি এবং শ্রতির (authority) উপর নির্ভরশীল, বিজ্ঞানের মত বিশ্লেষণ ও প্রদর্শনের (demonstration) উপর নির্ভরশীল নয়, ঐতিহাসিক আরোহ (historical induction) অথবা প্রদর্শন এইসব শব্দগুলি যদি আমরা বিজ্ঞানের ব্যবহাত অর্থে ব্যবহার করি তাহলে অর্থের প্রভেদ ঘটবে। যে বিচারক (Juryman) সাক্ষী কথিত সাক্ষ্যের প্রমাণাদি নিবিষ্ট চিত্তে অনুধাবন করেন এবং ভগবানের কাছে প্রার্থনা করেন যেন তিনি সঠিক সিদ্ধান্তে উপনীত হন সেই বিচাবকের আপন সিদ্ধান্তের সত্যতা সম্বন্ধে যে অপ্রদর্শনযোগ্য বিশ্বাস সেই বিশ্বাসটুকুই হ'ল ঐতিহাসিকের। মাঝে মাঝে হয়তো তাঁর ভুল হয় কিন্তু তাঁর সত্যানুসন্ধিৎসার পথে এই ভূলের সংখ্যা নগণ্য। তাইতো মানুষের শুভবুদ্ধি পশুভদের ইতিহাসের ধারণাকে (ইতিহাস হ'ল সর্বসম্মতভাবে গ্রহণযোগ্য উপকথা (fable)] বর্জ্জন করে এবং পরিবর্তে গ্রহণ করে যে ইতিহাসের ধারণা তা হ'ল ব্যক্তি মানুষ এবং সমগ্র মানব সমাজ তার অতীত সম্বন্ধে যা স্মরণ করে তাকে। এই যে অতীতের স্মরণিকা এবং সেই স্মরণ নির্ভর কাহিনী যাকে ইতিহাস বলা হচ্ছে, তা যেমন অনেক ক্ষেত্রে নির্ভুল এবং সঠিক হতে পারে তেমনি কোন কোন ক্ষেত্রে তা হয় নিষ্প্রভ এবং প্রায়ই তা সঠিক অর্থবহ হয় না একথা বলাই বাহল্য। অবশ্য একে ছাড়া আমাদের চলবে না , এই তত্ত্বাবলীকে যেমন ভাবে পাওয়া যায় তাকেই গ্রহণ করতে হবে, একে সমগ্রভাবে গ্রহণ করলে সত্যের সন্ধান মিলবে। গভীর সংশয়বাদের দ্বারা চালিত হলে অবশ্য কেউ কেউ গ্রীস অথবা রোমের অস্তিত্বও অস্বীকার করতে পারে; আলেকজাণ্ডার অথবা সীজারের অস্তিত্বকেও অস্বীকার করতে পারা যায়। যে সামন্ততান্ত্রিক ইউরোপ একের পর এক বিপ্লবের দ্বারা পর্যুদন্ত হয়েছিল তার কথাও অস্বীকার করতে পারে। ১৫১৭ খ্রিস্টান্সের ১লা নভেম্বর তারিখে খ্রিস্টধর্ম সংস্কারক লুথারের মৌলিক মতামত Wittemberg-র গীর্জার দ্বারদেশে বিলম্বিত করে দেওয়া হয়েছিল, অথবা ১৭৮৯ সালের ১৪ই জুলাই ভারিখে প্যারিসের নাগরিকেরা বৈপ্লবিক উচ্ছাসে Bastil দুর্গ অধিকার করে নিয়েছিল—এ সবই তার অবিশ্বাসের শিকার হতেও পারে। এ স্থলে সংশয়বাদীরা তাচ্ছিল্য ভরে প্রশ্ন করবেন, এ সব যে বলছেন তার প্রমাণ কি? মানব সমাজের উত্তর হবে 'প্রমাণ আমার স্মৃতি, আমি এগুলো মনে রেখেছি।'

চলমান পৃথিবীতে যা ঘটেছে যা ব্যবহারিক সত্যের নিরিখে ঐতিহসিক ঘটনা বলে স্বীকৃত তাকেই সত্য বলে, প্রাকৃতিক জগৎ বলে গ্রহণ করা হয়েছে; এরই মধ্যে অন্তর্ভূক্ত হয়েছে প্রাকৃত জগৎ, অধ্যাত্ম জগৎ এবং মনুষ্য জগৎ। এই বিশাল বিশ্বকে পাই প্রতিভানের (intuition) মাধ্যমে। এই প্রতিভানকে ঐতিহাসিক প্রতিভান, বলা হয় যখন আমরা ব্যবহারিক সত্যের (realistically) নিবিখে একে গ্রহণ করি। আবার সংকীর্ণ অর্থে একে কাল্পনিক বা শৈল্পিক প্রতিভান বলা হয়, যদি একে সম্ভাব্য এবং কল্পনীয় (possible and imaginable) বলে গ্রহণ করা হয়।

বিজ্ঞান, যথার্থ বিজ্ঞান, প্রাতভানের পরিবর্তে ধারণা বা concept নিয়ে আলোচনা করে ; বিজ্ঞানে সর্বজনীনতার বিশালতা আছে, একক ব্যক্তিত্বের সুষমা নেই। এ বিজ্ঞান হল অধ্যাত্ম বিজ্ঞান ; দর্শনশাস্ত্রে বিচার্য সন্তার সামান্যতা (Universility) এই বিজ্ঞান ধারণায় বিচার্য। যদি আমরা প্রাকৃত বিজ্ঞানকে (Natural sciences) দর্শনশাস্ত্র থেকে পৃথক করে, তাদের বিচার করি তাহলে এ ধরনের বিজ্ঞানের অপূর্ণতা ধরা পড়ে ; এই বিজ্ঞান হ'ল কতক্ণুলি খণ্ডজ্ঞানের সমাহার ভিত্তিক সংস্থান (aggregates of cognition); এণ্ডলি আবার সংগৃহীত হয় কোন তর্কশাস্ত্র সম্মত বীতি না মেনেই। এই ধরনের প্রাকৃত বিজ্ঞানগুলি স্বীকার করে নেয় তাদের অর্জিত জ্ঞানের সীমাবদ্ধতাকে। এই জনা তারা দায়ী করে ইতিহাসগত এবং প্রতিভানগত উপাত্তকে (data): পরিসংখ্যানগত বিচারে মাপজোক করে সমতা এবং এক ধর্মিতার (uniformity) ভিত্তিতে তারা খ্রেণী, সমশ্রেণী (Types) প্রভৃতি গঠন করে, তাদের ক্রিয়াকর্মের প্রকরণ আবিষ্কার করে : নিজস্ব পদ্ধতিতে প্রদর্শন করে, কেমন করে একটি বিশেষ ঘটনা অন্যান্য ঘটনার সঙ্গম থেকে উদ্ভুত হয় তা প্রদর্শিত করে ; তাদের এই বিচার পদ্ধতিটি কিন্তু প্রাতিভানিক সত্য এবং ঐতিহাসিক সত্যের উপর নির্ভরশীল। জ্যামিতির শাস্ত্রকারগণ সবিনয়ে শ্বীকার করেছেন যে, তাঁদের সিদ্ধাস্ত কল্পনার (Hypothesis) উপর নির্ভরশীল : যে ইউক্রিডীয় স্থান সংস্থানের উপব জ্যামিতি শাস্ত্র নির্ভরশীল সেই স্থান সংস্থান-ধারণা বিভিন্ন সম্ভাব্য স্থান সংস্থান ধারণার অনাতম। প্রাকৃতিক বিজ্ঞানে যে সত্যের কথা বলা হয় সে সত্য হল— দর্শনভিত্তিক সত্য অথবা ঐতিহাসক ঘটনা। প্রাকৃতিক বিজ্ঞানের প্রকৃতিগত ধর্ম হল abstraction (নির্বস্তুকরণ) এবং তজ্জাত (স্যালীপনা (caprice)। যখন প্রাকৃতিক বিজ্ঞান পূর্ণতর বিজ্ঞানরূপে আপনাকে প্রতিষ্ঠিত করতে চায়, তখন তাকে তার ক্ষুদ্র গণ্ডী অতিক্রম ক'রে দর্শনশাস্ত্রের বিশাল রাজ্যে প্রবেশ করতে হয়। যখন প্রাকৃতিক বিজ্ঞান ধাবণা বা concept-র সাহায্যে উন্নত ধরনের চিম্তাব অবতারণা করে তখন তা দর্শনশাস্ত্রগত হয়ে পড়ে। যেমন অপ্রশস্ত 'অনু ধারণা (unextended atom), ঈথারের ধারণা অথবা কম্পন অথবা মূল জীবনীশক্তি অথবা অপ্রাতিভানিক স্থানের ধারণা এরা সবাই : এসব ধারণার মূলে আছে দর্শনশাস্ত্রগত চিম্তা। এসব দর্শনশাস্ত্রের অন্তর্ভূত, এ সব ক্ষেত্রে প্রত্যেকটি শব্দেব অর্থ আছে। প্রাকৃত বিজ্ঞানের ধারণাগুলো অত্যন্ত প্রয়োজনীয়। কিন্তু এই ধারণা যুথের মধ্যে কোন পূর্বাপর শৃথলাবিন্যাস নেই. কেননা এই বিন্যাস (system) টুকুই হল মানুষের অধ্যায় কর্ম।

এইসব ঐতিহাসিক এবং প্রাতিভানিক ইন্দ্রিয়োপান্ত;গুলিকে প্রাকৃতিক বিজ্ঞানের চৌহন্দি থেকে বাদ দেওয়া যায় না এবং এরাই জ্ঞানের অগ্রগতির সঙ্গে সঙ্গে পুরাকাহিনীর অসৌকিক সত্যে পর্যবসিত হয় ; এরাই মস্ত বড় বিভ্রান্তি সৃষ্টি করে। গ্রাকৃত বিজ্ঞানীদের মধ্যে কেউ কেউ আবার তাদের বৈজ্ঞানিক সত্যের কিছু কিছু অংশকে পুরাকথার ঘটনা (Mythical facts), বাচিক প্রকাশসৌকর্য অথবা প্রথাসিদ্ধ সত্যরূপে (conventions) গ্রহণ করেছেন। প্রাকৃত বিজ্ঞান এবং গণিত শান্ধবিদ্দের অনেকেই যথাযথ প্রস্তুতি ব্যাতিরেকেই অধ্যাত্ম শক্তির বিচার বিপ্লেষণে এমন কথা বলেছেন, যা দার্শনিকদের কথা মনে করিয়ে দেয়। এই অধ্যাত্ম কর্মের বিপ্লেষণ প্রসঙ্গে দার্শনিকদের মতই তাঁরা বলেছেন যে প্রথাসিদ্ধ সত্যগুলি (conventions) মনুব্য সৃষ্ট সত্য এবং নীতি সম্বন্ধে তাঁরা প্রথাগত সত্যকে সৃন্ধন করেন এবং অধ্যাত্ম সন্ত্য সম্পর্কে প্রথাসিদ্ধ সত্য কথা বলেন। যদি প্রথাগত সত্যকে (conventions) স্বীকার করতেই হয়, তাহলে প্রথাগত সত্যকে পূর্ববর্তী এমন একটি সত্যকে স্বীকার করতে হয়, যা প্রথাগত সত্য নয়, এবং যা প্রথাগত সত্যকে ছয় দেয়। এটি হ'ল মানুবের অধ্যাত্ম কর্ম (spiritual activity)। প্রাকৃতিক বিজ্ঞানের সীমাবদ্ধতা দর্শনশান্মের সীমাহীনতাকে অবশ্যপ্রাহ্য প্রাক-সত্য (postulate) হিসেবে গ্রহণ করে।

এই বিশদ আলোচনা অত্যন্ত সৃষ্ঠুভাবে প্রমাণ করে যে, শুদ্ধ তথা মৌল (fundamental) জ্ঞানের দৃটি রূপ। প্রতিভান (intuition) এবং ধারণা (concept)। শিল্প এবং বিজ্ঞান অথবা দর্শন এর সঙ্গে ইতিহাসকেও স্বীকার করতে হবে, ইতিহাসে প্রতিভান এবং ধারণার সংযোগ ঘটে; শিল্পের মধ্যে দর্শনগত ভেদ চিম্তার ছাপ পড়ে যদিও এর ফলে শিল্পের ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য বিশেব রূপটি অক্ষুপ্প থাকে। প্রাকৃত বিজ্ঞান এবং গণিতশাস্ত্র প্রমুখ অন্যান্য বিজ্ঞানের আলোচনার ব্যবহারিক জীবনের বহিরাগত উপাদান স্থান পার, তাই এরা অশুদ্ধ। প্রতিভান আমাদের ইন্দ্রিরাতীত সন্তার, অধ্যাদ্ম জ্ঞান প্রগন করে।

# অষ্ট্রম স্তবক

### আধুনিক মার্কিন নন্দনতত্ত্ব

#### আরুইন এডম্যানের দৃষ্টিতে :

- (১) শিল্প ও মানব অভিজ্ঞতা
- (২) শিল্প ও সভ্যতা
- (৩) জগত, কথা ও কবি
- (৪) শিল্পের বিষয়বস্তু দৃষ্টি ও দৃশ্যশিল্প
- (৫) শব্দ, শ্রবণেন্দ্রিয় ও গায়ক

# এরিক হফারের দৃষ্টিতে :

- (১) ভিন্নতর প্রেক্ষাপটে অনুকৃতি
- (২) মসীজীবী, লেখক ও বিপ্লবী
- (৩) মানবমন ও শিল্পলীলা

#### অষ্টম স্তবক

# শিল্প ও মানব অভিজ্ঞতা

জীবনের সত্যরূপটুকু যাই-ই হোক্ না কেন, এ কথা বলা চলে যে জীবন বলতে সাধারণতঃ আমরা মানুবের অভিজ্ঞতাকে বুঝি। আবার এই অভিজ্ঞতাব স্বরূপ যেমনই হোক্ না কেন, এ তত্ত্ব অসংশয়িত সত্য যে অভিজ্ঞতা হল কালাশ্রহী প্রবাহ মাত্র। অনন্তের বুকে এক নানা রঙের কাহিনী। মানব অভিজ্ঞতা দ্বিবিধ— সরল ও জটিল। শিশুর অভিজ্ঞতা, প্রাকৃত জনের অভিজ্ঞতায় সারল্যের দ্যোতনা, বিষয়ী মানুষের, কবি ও বৈজ্ঞানিকের অভিজ্ঞতায় অনস্ত জটিলতা। শিশুর অকারণ পূলকে উদ্দেশ্যবিহীন অঙ্গসঞ্চালন তার ইতস্ততঃ দৃষ্টিনিক্ষেপ হল এই সরল অভিজ্ঞতার নিদর্শন। লক্ষ্যসদ্ধানী গোলন্দাজদের সংহত দৃষ্টি ও সংযত দেহচালনা হচ্ছে জটিল অভিজ্ঞতার উদাহরণ। বস্তুর নিরীক্ষা ও পরীক্ষা থেকে শুরু করে আবিষ্কারের স্পৃহা ও চিন্তার সভঘবদ্ধতা— বাস্তব ও কল্পনা— সবকিছুর মধ্যেই এই অভিজ্ঞতার প্রসার। জন্ম থেকে মৃত্যু পর্যস্ত জীবনের যে বিস্তার সে বিস্তারে পঞ্চ ইন্দ্রিয়জাত সংবেদনের অনন্ত বৈচিত্র্য ; পরিবেশের নিরন্তর আহ্বান ও আমন্ত্রণ এসে পৌছুচ্ছে ইন্দ্রিয়ের দ্বারে, মনের অন্দরমহলের সীমানায় ; সে ডাকে সাড়া দেয় মানুষের ইন্দ্রিয় আব নিত্য চলমান মন। ব্যক্তিমানুষটি কর্মচঞ্চল হয়ে ওঠে, মনে মনে চিন্তার জট বাঁধা হয়। কাজই হোক্ আর চিস্তাই হোক্ তা একদিকে যেমন অকারণ পুলকজ্ঞাত হয অন্যদিকে আবার তা উদ্দেশ্যসঞ্জ্ঞাতও হতে পারে। অনেকেই আবার একে অভিজ্ঞতার অন্তরালবতা বা অভিজ্ঞতা থেকে সুদৃর কোন অনুভূতির বিকাশ বা বিশ্রম বলে গণ্য করেছেন। কখন বা আবার এই সন্তার প্রকাশ ঘটে, সন্ধানী মন সন্ধান পায় এই মহাসন্তার অভিজ্ঞতার চকিত আলোকে। আবার কেউ কেউ এই অভিজ্ঞতাকে বিদ্রান্তিকর বলেছেন , অভিজ্ঞতা হল মায়ামাত্র। একে স্বপ্ন, একে মায়া, একে মতিভ্রম বলা হয়েছে। দর্শনশাস্ত্রী এবং কবিরা এমনিধারা অসংখ্য আখ্যায় মানব-অভিজ্ঞতাকে অভিহিত করেছেন।

মানুষের অভিজ্ঞতাকে যে ভাবেই ব্যাখ্যা করা হোক না কেন, এর সত্যটুকু অনস্থীকার্য, একে অস্থীকার করা যাবে না। অভিজ্ঞতাকে একাভিমুখী এবং কেন্দ্রীভূত ক'রে এর তীব্রতাকে সহজেই বাড়ানো যায়, আবার বিপরীত পছায় এর স্বাভাবিক আবেদনকে ধর্বও করা সম্ভব। মানব অভিজ্ঞতা পাশবিক বিশৃষ্কলভায় বিধৃত—অস্পষ্ট এবং শতধাবিভস্ত, আবার কখন তা সুবদ্ধ ও অর্থপূর্ণ। তার বিস্তৃতি, তার গভীরতা, তার ব্যক্সনা ও দ্যোতনা শিল্পের ক্ষেত্রে সম্যক্ পূর্ণতা পায়। শিল্পের জগতে বৃদ্ধি মানুষের পরিবেশকে রূপায়িত করে, চেনা জগত নতুন রূপ পায়। শিল্পীর চেতনায় নতুন রূপলোকের সৃষ্টি হয়। মহাদার্শনিক আরিস্তভল বলেছিলেন যে শিল্পে এবং রাজনীতিতে কোন ভেদ নেই, রাজনীতির মতই শিল্পেরও উপজীব্য হল মানুষের সর্বাচুকু অভিজ্ঞতা, রাজনীতির মতই শিল্পেরও রঙ্গভূমি হল জীবনের সর্বাচুকু বিস্তার।

শিল্পের এই সুবিস্তৃত সংজ্ঞার্থ রাজনীতিবিদের পক্ষে একান্তরূপে গ্রাহ্য এবং একে সত্য করে তোলাই তার পরম সাধনা। মানুষের পারিপার্শ্বিকের রূপান্তর সাধনাই হল এই

জীবনশিল্পায়নের মূল কথা। কিন্তু বাধা এই যে আমরা আমাদের পারিপার্শ্বিককে সম্যুকরূপে জানি না। শিল্পীরাও একেবারে এর ব্যতিক্রম নন। যখন পরিবেশ সম্পর্কে ধারণাটুকু অস্পষ্ট ও অসম্পূর্ণ থেকে যার, তখন রূপান্তর ঘটাবার প্ররাসটুকু সাফল্যমন্তিত হবে কি না সে সম্বন্ধে সন্দেহের যথেষ্ট অবকাশ থেকে যার। তাই জীবন শিল্পায়ন তথাকথিত শিল্পীর কাজ নয়। গায়টে এবং নিউটনের মত সূজনশীল প্রতিভা এবং আলেকজান্দারের মত মহাবীরের সমন্বয় যদি ঘটানো যায় একটি মানুবের মধ্যে তবেই সেই মহাশিল্পী জীবন শিল্পায়ন করতে পারবেন; তিনিই পারবেন তাঁর পারিপার্শ্বিকের রূপান্তর সাধন করতে। জীবন শিল্পায়ন ইতিবৃত্ত বা ঘটনামাত্র নয়। তা হল সাধনা, তাকে ভাববাদীর ভবিষ্যধাণীর ন্যায় ভাস্বর করে তোলা যায়।

বস্তুতঃপক্ষে শিল্পী জীবনের খণ্ড অভিজ্ঞতাকেই তার শিল্পের উপজীব্য রূপে গ্রহণ করে; অবশ্য শিল্পে সমগ্র জীবনের ব্যঞ্জনাটুকু তার মধ্যে আভাসিত বা অনুস্যুত হওয়াও অসম্ভব নয়। মানুবের অভিজ্ঞতাকে যদি তার বৃদ্ধির গ্রন্থনা থেকে মুক্তি দেওয়া হয়, যদি জীবন শিল্প থেকে সম্পূর্ণরূপে বিচ্যুত হয়, তাহলে মানুবের সকল অভিজ্ঞতা খেয়ালী মননের অস্পষ্টতায় ধূমাছের হয়ে ওঠে। তার অর্থ থাকে না। কেননা জগত থেকে আহত অভিজ্ঞতার কোন নির্দিষ্ট রূপ থাকে না, সে তার লক্ষ্যকে হারিয়ে ফেলে। যে শব্দ সঙ্গীত হতে পাবত তা কেবলমাত্র অনভিশ্রেত অস্পষ্ট অসংলগ্ধ ধ্বনিবিকারে পর্যবসিত হয়। যে আকার, যে রং রূপময় হতে পারত, আনন্দ দিতে পারত রসিকজনকে, তা নিরানন্দময় রূপহীনে হয় রূপান্তরিত। যদি বাক্রে কর্মের ইন্ধিত থাকে, নির্দেশ থাকে নির্দিষ্ট কর্মরূপকে ফুটিয়ে তোলার, তা হলে আংশিকভাবে জীবন তার আপন রূপটুকুকে ফিরে পায়। পরবর্তী বিস্তারে আমাদের আলোচনার উপজীব্য হবে এই তত্ত্ব কথা— মানব-সভাতারও একটি সুনির্দিষ্ট শিল্পরূপ রয়েছে। এই রূপসাধনায় আকশ্যিকতা থাকলেও তা এর শিল্পমূল্যকে কোথাও ক্ষুপ্ত করে নি।

জীবন যেখানে আপনার রূপটুকুকে খুঁজে পায় সেখানে সে শিল্পপদবাচা হয়ে ওঠে। সভ্যতা যখন অসংগতিকে উত্তীর্ণ হয়ে সুসংগত রূপ গ্রহণ করে তখনই তা হয় নন্দনতাত্ত্বিক মর্যাদায় ভাস্বর। যাকে আমরা প্রথা বলি, যাকে বলি আঙ্গিক, তা হল মানুষেব বৃদ্ধির সৃষ্টি। অভিজ্ঞতার বিষয়বন্ধার ওপর আমাদেব মননশক্তির কর্তৃত্ব যখন সম্পূর্ণ বজায় থাকে, যখন সেকর্তৃত্বে শৈথিল্য আসে না, তখনই আমাদের অভিজ্ঞতা শিল্পরূপ পায়। আমাদের প্রবৃত্তিগুলোকে আমরা যখন বল্পায়িত করি তখন তার যে সুসংহত রূপটুকু পাই, সে রূপের শিল্পমূল্যও অনস্থীকার্য। যেখানে সংহতি সেখানে রূপ, সেখানেই শিল্পলোক। একটা লাঠিকে ভেঙ্গে দুখণ্ড করা, মাটির একটি কুঁড়েঘর তৈরি করা, আকাশচুষী প্রাসাদ গড়া, মন্দিব প্রতিষ্ঠা করা, এসব যেমন শিল্পকর্ম বলে বিবেচিত হতে পারে ঠিক তেমনি আবার আমরা শিল্পমূল্যকে খুঁজে পাব ভাষর মাধ্যমে ভাববিনিময়-কর্মে, মাঠে বীজবোনাব ও শস্যকটার কাজে, ছেলেমেয়েদের বিদ্যাদান কার্যে এবং দেশের ও দশের জন্য আইন প্রণয়ণের প্রচেষ্টায়। যারা খনিতে কয়লা কার্টে, যে তাঁতি তাঁত বোনে, এরা সকলেই শিল্পী বলে বিবেচিত হতে পারে। বাঁরা সুবকার অথবা বাঁরা ভাস্কর্যকর্মে দক্ষ তাঁদেব চেয়ে ঐ মুটে-মজুর, ঐ পডুয়া-শিক্ষকের দল কম বড় শিল্পী নন।\*

<sup>\*</sup> এই প্রসঙ্গে ভারতীয় শিল্পকলার চতুঃবন্ধীকলা প্রসঙ্গ বিবেচা। জৈন শিল্পশান্তে বাহান্তরটি শিল্পকলার কথা বলা হয়েছে। আধুনিক-মার্কিন নশনতত্ত্ববিদেরা ভারতীয় মডের অনুসারী হ'রে উঠছেন।

কেবলমাত্র ললিতকলাকেই যে শিল্প আখ্যা দেওয়া হয়, এটা একেবারেই আকশ্বিক কারণবশতঃ। অঙ্কনশিল্প ও ভাস্কর্যকর্মে, সঙ্গীতে ও কাব্যে, শিল্পবস্তুকে (content) এমন সুন্দরভাবে রূপ দেওয়া হয় যে শিল্পকর্মটি আনন্দের আকর হয়ে ওঠে। বৃদ্ধির আলােয় শিল্পকর্ম নতুন অর্থে ও বৃঞ্জনায় উজ্জ্বল হয়, নন্দিত হন সহাদয়-হাদয় সংবাদী। তাইত এই শিল্পকর্মেরিসক সুজনের নন্দনতাত্ত্বিক রসাস্বাদন ঘটে। কিন্তু একথা অবশাই স্বীকার্য যে এই নির্দিষ্ট শিল্পরূপ ব্যতীত অন্য শিল্পরূপেও রসিকজনের আনন্দের আস্বাদন ঘটতে পারে। তবে একথা মনে রাখতে হবে যে শিল্পকর্ম কেবলমাত্র তখনই আনন্দ দেয় যখন শিল্পবস্তুকে তার যথাযথ রূপােকু দেওয়া হয়। যখন গতির একটা লক্ষ্য থাকে, জীবন যখন বৃদ্ধি-আশ্রমী সংগতির মধ্যে বিধৃত হয়, যখন অসংগতির মধ্যে শৃত্বলা প্রতিষ্ঠিত হয়, তখনই পাই শিল্পানন্দের আস্বাদ। যদি মানুবের অভিজ্ঞতার গণ্ডীর বাইরে শিল্পকে নির্বাসিত করি, যদি বৃদ্ধিকে অভিজ্ঞতার ক্ষেত্রে প্রবেশাধিকার না দিই, তা হলে অবশাই মানব-অভিজ্ঞতা তার অর্থ ও মর্যাদা হারিয়ে ফেলবে। তার মধ্যে কোন সংগতি ও শৃত্বলা থাকবে না। তার অস্তুরে রূপ ও লক্ষের অসম্ভাব ঘটবে।

দার্শনিক উইলিয়ম জেমসের মতে আমাদেব প্রাত্যহিক জীবন হল কোলাহলমুখরিত একটা বৃহৎ বিশৃষ্থলার প্রকাশমাত্র; চরম নিষ্ক্রিয়তায় কতখানি জীবন যে পঙ্গু হয়ে রয়েছে, সেটুকু বোঝার মত স্থৈত্ব আমাদেব সকল সময়ে থাকে না। জীবনের অভিজ্ঞতাকে দিবাস্থপ্র বললেও অত্যুক্তি হয় না। এমন কি স্বপ্নের মধ্যেও যে স্বচ্ছতা, যে পরিচ্ছন্নতা থাকে তার অভাব আমরা আমাদের প্রাত্যহিক জীবনে দেখতে পাই। অবশ্য স্বপ্নের মধ্যে যে অসংলগ্নতা, যে অহেতৃক শঙ্কার দেখা আমবা মধ্যে মধ্যে পাই, তার অনেকখানিই আমরা আমাদের প্রাত্যহিক জীবনের মধ্যে খুঁজে পেতে পারি। একটা বিরাট আলস্যের বোঝা মনে হয় জীবনটাকে। আমাদের চোখ থাকতেও আমরা দেখতে পাই না, কান থাকতেও পাই না ভনতে। আমাদের চিন্তা ও অনুভৃতির ছারে হাজারো আবেদন অপেক্ষমান কিন্তু আমরা ছার উন্মুক্ত করি না, ভূলেও সাড়া দিই না এই আহ্বানে। কখন কখন আমাদেব মধ্যেকার পশুপ্রবৃত্তিগুলো সাড়া দিয়ে ওঠে পশুজীবনের আকস্মিক প্রচণ্ড কোন ক্ষুধার তাড়নায়। আমরা প্রায় সকলেই এই ধরনের আচ্ছন্ন-বৃদ্ধি নিস্তরঙ্গ জীবন যাপন করি। সঙ্গীতে যার অধিকার জন্মায়নি তার কাছে যেমন সংগীতের আবেদনটুকু দিবাস্বপ্নের মধ্যে পাওয়া স্নাযুগত উত্তেজনা মাত্র, তেমনি আমাদেব অধিকাংশের কাছেই জীবন হল, জীবনের অভিজ্ঞতা হল এই মগ্ন-চৈতন্যের মাঝে স্নায়বিক উত্তেজনার সাময়িক বৃদ্ধ।

এখন এ প্রশ্ন করা যেতে পারে যে কেমন করে কোন পথে আমাদের এই অভিপ্রেত উদ্দীপনাজাত অনিয়ন্ত্রিত প্রত্যুত্তর্চুকুকে শিল্পে রূপান্তরিত করা যেতে পারে? শিল্পী কেমন করে অভিজ্ঞতার অন্তরে শান্তির সঞ্চার ক'রে, স্থিতি ও স্থৈর্যের অনুভূতি ঘটায়? কেমন করে সে তার অভিজ্ঞতাকে একই সময়ে অভি-চেনা আবরণমন্তিত ক'রে বহুবিচিত্রতার আলোয় রাঙিয়ে তোলে? কী সেই শিল্পীর যাদু যা আমাদের মন টানে, অতি পরিচিত জ্বপতটাকে অতিবিচিত্র করে তোলে? আমরা রসসমুদ্রে অবগাহন ক'রে স্লান-পান ক'রে ধন্য ইই?

সাধারণ অভিজ্ঞতাটুকু যা আমরা আমাদের ব্যবহারণত জীবনে নিত্য পেয়ে থাকি, আমাদের প্রবৃত্তিগত প্রত্যুম্ভরটুকু যে অভিজ্ঞতার একমাত্র উপজীব্য, সেই সর্বজনবোধগম্য অভিজ্ঞতা হল নিজ্ঞাণ, তার মধ্যে শাস্তভাবের একান্ত অভাব। আমাদের স্বভাব এবং প্রবৃত্তির দাস্যাটুকু আমরা এমন নিরন্ধুশভাবে মেনে নিয়েছি যে ব্যবহারিক জীবনের প্রয়োজনটুকু

মেটানোর জন্য এবং প্রবৃত্তিসমূহের ক্ষুন্নিবৃত্তি করার জন্য যেটুকু দেখা বা শোনার প্রয়োজন, ভার বাইরে আমরা এতোটুকু দেখিও না বা শুনিও না। বিষয় থেকে বিষয়ান্তরে আমরা এই ব্যবহারিক জীবনের তাগিদে ও প্রবৃত্তির তাড়নায় নিরম্ভর ধাবমান। আমাদের বাসনার পরিতৃপ্তি, আমাদের ব্যবহারগত জীবনের লক্ষ্যসিদ্ধির জন্য যেটুকু প্রয়োজন, তা নিয়েই আমরা সম্বষ্টটিন্তে কালাতিপাত করি। বেড়াল দেখলে যেমন তাকে তাড়া করে যাওয়া রীতি, তেমনি চেয়ার দেখলেই অফিসের বড়বাবু তার উপর উপবেশন করেন অভ্যাসবশেই। মাংস দেখে ক্ষুব্লিবৃত্তির তাড়নায় কুকুরেরা যেমন এক ধরনের ব্যবহার নিত্য দিন করে, ঠিক তেমনি অভ্যাদের বশবর্তী হলে আমাদের ব্যবহারেও কোন বৈচিত্র্যের সন্ধান মেলে না। আমরা নিতাব্যবহার্য বস্তু জগতটাকে অন্য চোখে দেখতে শিখিন। জলের লহর যতই লীলাময় হোক না কেন, তৃষ্ণার্ত মানুষের সেদিকে কোন লক্ষ্য থাকে না। সে চায় গণ্ডুষ ভ'রে জলটুকু পান করতে। বিষয়ী মানুষ বৈষয়িক উন্নতির আশায় পরবর্তী পদক্ষেপের জন্য প্রস্তুত হয়, বিজ্ঞানী উত্ত গবেষণায় নব নব ফলাকান্ধ। করেন, ক্ষুধার্ড এবং কামাতৃর মানুষ প্রবৃত্তির চরিতার্থতার জন্য বিষয় থেকে বিষয়ান্তরে নিত্য ছুটোছুটি করছেন। একটা ব্যাপার থেকে অন্য ব্যাপারে কাল থেকে কালান্তরে এই তুচ্ছকে আশ্রয় ক'রে চলছে নিত্য গতায়াত। এদের অভিজ্ঞতা স্বন্ধ, এবং ফল শূন্যতা। প্রবৃত্তির কণ্ডুয়নের নিবৃত্তি এবং ব্যবহারিক জীবনের প্রয়োজন পরিতৃপ্তি ছাড়া অন্য দিকে এদের লক্ষ্য নেই। এর বাইরেও যে জীবনের অর্থ ও ব্যঞ্জনা সুব্যাপ্ত, সে তত্ত্বটুকু একেবারেই অনাদৃত এঁদের চোখে। এরা ভূলে যান যে আশু প্রয়োজনের বাইরে যে জগৎ, তার দিকেও চোখ মেলে দেখার প্রয়োজন আছে।

শিল্পীর মুখ্য কর্তব্য হল আমাদের অতি সাধারণ অভিজ্ঞতাকে প্রাণময় করে তোলা ; এই প্রাণের সঞ্চারটুকু ঘটাতে পারলেই আমাদের অভিজ্ঞতা, আমাদের জীবনের তুচ্ছতম ঘটনাও অপরের দৃষ্টি আকর্ষণ করে। শিল্পী তা তিনি চিত্রকরই হোন, কবিই হোন, ভাস্করই হোন্ অথবা স্থপতিই হোন্ তাঁকে তাঁর শিল্পকর্মের বিষয়বস্তুতে এমন একটু জাদুর ছোঁয়া বুলিয়ে দিতে হয় যার ফলে রসিকসূজন গান গুনে আনন্দ পায়, বোদ্ধা মানুষ ছবি দেখে হয় পুলকিত। মন রসসমুদ্রে অবগাহন ক'রে আনন্দাভিষিক্ত হয়। সে আনন্দ হঠাৎ আবিদ্ধারের আনন্দ, সে আনন্দ আকস্মিকতার স্পর্শে উদ্বেল, অনিশ্চয়েব বাঞ্জনায় উৎসুক। সে নন্দনতান্ত্রিক আনন্দে ব্যবহারিক জীবনের কোন স্পর্শ থাকে ন।। আরাম কেদারায় ওধুমাত্র বসবার আমন্ত্রণটুকুই এসে পৌছয় না, গৃহসজ্জার অঙ্গ হিসেবে তার রূপ ও রং মনকে টানে ; ছবিতে যখন সেই আরাম কেদারার রূপটুকু বাস্থয় হয়ে ফুটে ওঠে তখন রসিকজন তার মধ্যে প্রাণ প্রত্যক্ষ করেন, সে তখন আর শুধুমাত্র কাঠ আর বেতের সমষ্টিমাত্র নয়। তার মধ্যে প্রাণের প্রতিষ্ঠা ঘটেছে শিল্পীর প্রতিভার জাদুতে। ঐ যে অপসৃয়মান মানুষটি ওঁকে আমার গোষ্ঠীভূক্ত করতে হবে তা সে যে কোন উপায়েই হোক. অথবা তৃচ্ছ জ্ঞান ক'রে ওকে একেবারেই ভূলে যেতে হবে— এই ধরনের চিন্তা শিল্পীজনোচিত নয়। শিল্পী তাঁর মুখের দিকে তাকিয়ে দেখকেন চিত্রীর অনুরাগ নিয়ে, সে একাগ্র দর্শনে উত্তেজনাও আছে, আর আছে সেই উত্তেজনার শান্তি। এই দেখা শুধুমাত্র ঘটনা নয়, এই দেখা কর্মসিদ্ধির কৌশল মাত্র নয়। কাম বা ক্রোধের উদ্রেকও এই দেখায় নেই। এই দেখার মৃহ্তটি সীমাহীন প্রেরণায় উদ্দীপ্ত ও প্রাণময়, সুদৃঢ় শৃদ্ধলায় বিধৃত।এ দেখা বিমৃঢ় চোখ মেলে শুধু তাকিযে থাকা নয়। এ দেখার অর্থ হল বিষয়কে জানা ;

একে শিল্পী জানছেন সুসম্বদ্ধ প্রাণময় বিষয়রূপে আর এই ভাবে দেখছেন বলেই এ দেখায় আনন্দরসের ছোঁয়া এসে লাগে। শিল্পী সুন্দরকে অবলোকন করেন অভি-চেনা পারিপার্শিকের মধ্যে।

চিত্রীরা বলেন যে ছবিতে কখন কখন নিষ্পাণ রূপের দেখা পাওয়া যায়। চিত্রী যখন ঠিক রঙের ব্যবহারটুকু যথাস্থানে করতে পারেন না, তখন দর্শক চিত্রীর রঙের খেলায় আকৃষ্ট হয় না। আবার চিত্রীর চিত্ররূপটুকু যদি অসংলগ্ন হয় তা হলেও চিত্রশিল্পে এক নিষ্প্রাণ অংকের আবির্ভাব ঘটে। আমাদের প্রাত্যহিক অভিজ্ঞতায়ও এই নিষ্প্রাণ অংকের ছড়াছড়ি। শিল্প জীবনের এই নিষ্প্রাণ অবয়বকে অপসারিত করে। স্থাবর জীবন শিল্পীর প্রতিভার স্পর্শে প্রাণচঞ্চল হয়ে ওঠে, জীবনকে নতুন প্রাণনায় অনুপ্রাণিত করে সামগ্রিক শিল্প (comprehensive art), তাকে নতুন রূপ দেয় ; জীবনের তুচ্ছতম ঘটনাও শিল্প-উপজীব্য হয়ে নবতর ঐশ্বর্যে গুণাৰিত ও নতুন ব্যঞ্জনায় মণ্ডিত হয়। অপরের সঙ্গে আমাদের সম্বন্ধটুকু সখ্যতা ও স্লেহের ভিত্তিতে প্রতিষ্ঠা করতে হয়। অন্য মানুষের সঙ্গে আমাদের ব্যবহারটুকু এমন সঙ্গত ও সুন্দর করতে হবে যেন উদ্দীপক হিসেবে তা কেবলমাত্র সুন্দরতম প্রতি-ব্যবহারেরই পুরোধা হয়। শিল্পীর বা লেখকের কাছে যথাযথ উদ্দীপক যেমন শুধুমাত্র শিল্পসৃষ্টিরই সহায়ক হয় তেমনিধারা আমাদের ব্যবহারও যেন অপরের কাছে সদাচারের উদ্দীপক রূপে কাজ করে। প্রাত্যহিক জীবনে যাদের মুখোমুখি দাঁড়াতে হয়, যাদের সঙ্গে প্রতিনিয়ত বোঝাপড়া করতে হয়, তাদের সঙ্গে এই যোগটুকুকে আমরা কবিতার সঙ্গে, সঙ্গীতের সঙ্গে, চিত্রের সঙ্গে যে সাগ্রহ-সুন্দর যোগটুকু রফা করতে সদা-উৎসুক, তার স্বগোত্র মনে করব। যতিহীন শিল্প-সৃষ্টি করা, নিরলস সৌন্দর্য রস আস্থাদন করাই হল জীবনধারণের প্রমার্থ। আমরা প্রাত্যহিক জীবনে যা কিছু করি না কেন তাকেই শিল্পসৌকর্য দিতে হবে, আমাদের সমস্ত অভিজ্ঞতার মধ্যেই নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দরস**ূ**কৃকে খুঁজে পেতে হবে। তবেই জীবনের ধারা হবে সূ<mark>শৃঙ্খল,</mark> স্বতোৎসারিত, সুসমঞ্জস ও স্বাধীন।

জীবনের সুসীম গতিচ্ছেন্দ যা জীবনকে শিল্প-মর্যাদার ভাস্বর করে তোলে তা দার্শনিকের কল্পনা ও কবির স্থপ্রবিলাস মাত্র হয়ে রইল। এর যথেষ্ট কারণও রয়েছে। শুধু দিন যাপনের, শুধু প্রাণ ধারণের গ্লানিচূকুই বড় হয়ে দেখা দেয় আমাদের জীবনে, স্বাস্থ্যহানি, ক্লান্তি, অবসাদ, দারিদ্রা, মধ্যবিক্ত-জীবনের দৃঃসহ বোঝার ভার— এরা একসঙ্গে উদ্ধৃন্ত শক্তিচুকুকে গ্রাস করে। ক্রেদহীন নির্মল অধ্যাত্মশক্তি নির্মীর্য নিশ্চল জড় বন্ধুর ওপর নির্ভরশীল হ'য়ে পড়ে। সূচ্যপ্র বৃদ্ধি অপটু অক্ষম শরীরকে আশ্রয় ক'রে থাকে। সেই ক্ষুরধার বৃদ্ধি এই স্থুল জগতটাকে নিয়ে কাজ করে; আমাদের অভিজ্ঞতা-পারাবারের এই নিজ্ঞাণ অংশগুলিকে এড়িয়েও চলা যায় না। এই স্থুল, বিশৃত্মল জগতটাকে আশ্রয় ক'রে জীবনকে তার অন্তিত্ব বজায় রাখতে হয়। তাই আমাদেরও এমন সব কাজ করতে হয় যা একান্তই আকন্মিক ও ব্যবহারগত লক্ষ্যসন্ধানী। কাজের ফাঁকে আমরা অবকাশ চাই; এই অবকাশটুকু পাওয়ার জন্য আমাদের চেষ্টারও অস্তু নেই। শান্তির আশায় আমরা ছুটোছুটি করে বেড়াই। এর ফলে আমাদের প্রণশন্তির হানি ঘটে, আমাদের যৌবনের শক্তিতে ভাঁটা পড়ে। মূঢ় পার্শ্বচরের দল আলাপচারীকে নীরস কথাবার্তায় পর্যবসিত করে। নোংরা পথঘাট, অপরিছের গৃহপরিবেশ, ক্লান্তিহীন আনন্দ আস্বাদনের অন্তরায় হয়ে ওঠে। জীবন যে আনন্দরসের আকর— এ সত্যটুকু স্বাইই থেকে যায়।

তাইত শিল্প ও শিল্পবসিক ললিতকলার জগতে পালিয়ে যান এবং এই কারণেই ললিতকলাকে 'জীবন থেকে পলায়ন' আখ্যা দেওয়া হয়েছে। আমরা দৃটি বিশেষ অর্থে এই প্লায়নকে ব্যাখ্যা করতে পারি। ললিতকলার জগত শিল্পীকে এমন একটা লোকের সন্ধান দেয় যেখানে শিল্পীর বৃদ্ধি শিল্প-কলাকারের আঙ্গিকগত সমস্যা বা অসুবিধা হয়ত কিছু কিছু থাকে কিছু সেগুলির সমাধান করা দৃঃসাধ্য নয়। গায়ক গণিতবিদের মতই জটিল বিষয় নিয়ে কাজ করেন সত্য কিছু তাঁর শিল্পের জগত দুর্ধিগম্য নয়। এ জগত বিশাল, এ জগত প্রাবিদ্যাগত। এ জগত মুক্তির আলোবাতাসে ভরপুর, এ জগতে গায়কের বৃদ্ধি নির্বন্ধ, তাঁর সৃষ্টি শক্তি আপন লীলায় উচ্ছল।

এমন কথা প্রায়ই বলা হয় যে শিল্পীরা ব্যবহারগত জীবনে বডই অসহায় বোধ করে থাকেন। ব্যবহারিক জীবনের সমস্যাগুলিতে শিল্পীমনকে আকৃষ্ট করবার মত কিছুই থাকে না। শিল্পী-মন এর দ্বারা প্রতিহত হয়। ব্যবহারিক জীবনের বিদ্রান্তিকর স্থল বৈচিত্র্যে শিল্পীর শিল্পচেতনা দিশেহারা হয়ে পডে। শিল্পের সৃক্ষ্ম জগতে শিল্পী আপনাকে খুঁজে পায়। ব্যবহারিক জগতে শিল্পীকে যেমন অন্তত মনে হয় তেমনি শিল্পীও ব্যবহারিক জগতটাকে নিতান্তই अर्थरीन प्रता करतन। प्रशामनायान मिल्ली-प्रना এकर शृष्टशृंख रहा, छाट रूप प्रतान कार्ष ব্যবহারিক বন্ধুজগতের স্থল বৈচিত্র্যটুকু অগ্রাহ্য। রাষ্ট্রবিজ্ঞান ও নীতিশাস্ত্রগত বাদ-বিভগুর মধ্যে শিল্পীর মানস-সত্তা করবার কিছুই খুঁজে পায় না। শিল্পী-মনের কাছে বিভেদ হল অন্তরের সত্যটুকুর দ্যোতক। কবিরা অনেকেই জড জগতের ঘটনাবর্তকে এডিয়ে গেছেন কেন'না তাঁদের সংবেদনশীল কবিসন্তার সঙ্গে জগতের স্থলতা ঠিক খাপ খায় নি ; তাঁরা স্বপ্ন দেখেছেন, নির্বস্তু শিল্পলোকে রোমান্টিক শিল্পসৌধ রচনা করেছেন। এ কথা অবশাই স্বীকার্য যে প্রথম শ্রেণীর কবিদের মধ্যে অনেকেই বিশ্ববন্ধাণ্ডের সব কিছুকেই দুচোখ মেলে দেখেছেন, সবটুকুকে গ্রহণ করেছেন নির্বিচারে। আঁদ্রে জিদ বলেছেন যে, এরা যেন গুনে গুনে এক এক করে বিশাল প্রকৃতির বিভিন্ন বৈচিত্র্যের বর্ণনা দিয়েছেন। রেমব্রাণ্ট ও ডেগান্সের মত ভিন্ন ধর্মী চিত্রীরা জগতকে এবং জীবনকে দেখেছেন তাদের সাক্ষাৎরূপে, তাদের পীডাদায়ক অস্তিত্বে। তাঁরা দেখেছেন ক্লান্ত শ্রমিককে, প্রৌঢা রমণীকে, তাদের নিরানন্দ অস্তিত্বকে এই ধরনের শিল্পী আপন মনের মাধুরী-মিশিয়ে, উজ্জ্বল রঙে ও রেখায় উন্নীত করেন এক অপুর্ব প্রশান্তির পর্যায়ে। কিন্তু সব শিল্পীই এই সাধনাচুকু করতে গারে না। এমন অনেক শিল্পী আছেন, যাঁদের সৃষ্টিশক্তির ন্যুনতা নেই কিন্তু সাহসের অভাব রয়ে গেছে তাঁদের মধ্যে। তাঁরা বাস্তব জগতের**ি** রুঢ়তাকে সহ্য করতে পারেন না। তাই তাঁরা বস্তু জগত থেকে পালিয়ে গিয়ে রঙ রেখা আলো ও শব্দ গড়া শিল্পের সৌন্দর্যলোকে আশ্রয় গ্রহণ করেন।

উনিশ শতকের ইংলণ্ডের সমাজ-জীবনের মৃঢ়তা ও নিষ্ঠ্রতা থেকে মৃক্তি লাভের জন্য মহাকবি শেলী এক আদর্শলোকের সন্ধান করলেন। আধ্যাদ্মিক সৌন্দর্যে সে আদর্শলোক হল প্লাতোনিক এবং গাণিতিক অতিনির্দিষ্টতায় তা হল ক্লাসিক। বধিরতাক্লিষ্ট বীটোফেন নাইনথ্ সিম্ফনীর সুরলহরী মৃগ্ধ হয়ে শোনেন, জগতকে দেওয়া তাঁর শেষ সংগীত— যার মধ্যে পরম সোহার্দা ও অসীম আনন্দের বার্তা মূর্ত।

চিন্তের যে ধরনের প্রবণতা থাকলে শিল্পী রোমান্টিক শিল্পী বলে আখ্যা পায়, ঠিক সেই ধরনের প্রবণতাই আবার রসিককে রোমান্টিক শিল্পের রসাধাদনে সহায়তা করে। মন্দ স্বাস্থ্য, আয়-ব্যয়ের ব্যাপারে মানসিক দৃশ্চিন্তা ও প্রেমঘটিত ব্যাপারে অনিশ্চয়তার জন্য অনেক

রসিকসুদ্ধনই জীবনের কাছ থেকে পালিয়ে গিয়ে কাব্যের, সংগীতের ও চিত্রকলার আনন্দদায়ী পরিবেশে আত্মগোপন করে, নেশাখোরের নেশার যে আনন্দ, রসিকসুজনের শিক্ষানন্দের আস্বাদনেও সেই একই আনন্দ। দোকানের পসারিণী যে উপন্যাসটি পড়ছে, তার মধ্যেই তার মুক্তি, তার আনন্দ। সেই থেকেই সে পায় রাজকন্যা, জমিদারতনয়া ও চিত্রতারকাদের অমিত ঐশ্বর্যের গৌরবের অংশচ্কু, তাদের মতই সৌন্দর্য, সম্পদ ও স্বাধীনতা আস্বাদন করে। সওদাগরী অফিসের কনিষ্ঠ কেরাণী তার কাঠের চৌপায়া ছেড়ে রোমাঞ্চকর অভিযানে বেডিয়ে পড়তে পারে তার রোমহর্যক উপন্যাসের কাহিনীর মধ্যে অবগাহনের মধ্য দিয়ে। সেতখন উপন্যাসের নায়কের মতই শক্তি, বল ও বীর্যের অধিকার পায়, তার দুরসাহসিকতা তখন উপন্যাসের নায়কের মতই দুর্বার হয়ে পড়ে। মনোরথে তখন তার যাত্রা শুরু হয় দেশ থেকে দেশান্তরে।

আমাদের চারপাশের জগত থেকে পলায়ন কববার মাত্র একটি পর্থই নেই। উপন্যাস হল মানুষের পলায়নীবৃত্তির একটা সড়ক ; এ ছাড়া অন্যান্য পথও রয়েছে। আমরা মনে মনে যে পথে যাবার কল্পনা করেছি অথচ যে পথে যেতে পারিনি সেই পথে আমরা যাত্রা করি কল্পনার রখে চ'ড়ে। যেসব দেশ আমরা দেখিনি, যেসব প্রাসাদের কোন বাস্তব অস্তিত্বও ছিল না, কল্পনায় আমরা সেই দেশভ্রমণে যাই, সেই সব প্রাসাদে অধিষ্ঠান করি। অন্যান্য শিল্পও এই ধরনের পলায়নের সৃক্ষ্মতর পদ্বা নির্দেশ করেছে। মহাদার্শনিক সোপেনহয়র অতীতে এর বিশদ ব্যাখ্য। করেছেন। নন্দনতাত্ত্বিক ঔৎসুক্য হল বৈরাগ্যের নামান্তর; অবশ্য নন্দনতাত্ত্বিক উৎসুক্যকে যে ধরনের বৈরাগ্য বলে ভাবা হয় ঠিক সেই ধরনের বৈরাগ্য এ নয়। যে কোন একটি ছব্বির দিকে তাকালে সাময়িকভাবে আমরা যে আমাদের স্বভাবের হাত থেকে মৃক্তি পাই, একথা অবশ্য স্বীকার্য। সেই মুহ্তের জন্য অন্ততঃপক্ষে আমরা ছবিটা দেখি শুধুমাত্র ছবিটাকে দেখার জন্যই। ছবিটা দিয়ে কী কাজ হতে পারে, আবার ব্যবহারগত জীবনের লক্ষ্যসিদ্ধির কতখানি সহায়তা হবে ছবিটা দিয়ে, এসব কথা ভাবি না। ছবিতে আঁকা আপেলের বর্ণ-সুষমার দিকে মুদ্ধ হয়ে তাকিয়ে থাকি, দুচোৰ ভরে তার রূপ দেখি, ক্ষুব্লিবৃত্তি করার কথাটা মনে আসে না। আমাদের ব্যবহারিক লোলুপ দৃষ্টিটার পরিবর্তে শাস্তবৈরাগী নন্দনতাত্ত্বিক দৃষ্টির আর্বিভাব ঘটে। দার্শনিক সোপেনহয়রের ভাষায় বলি, জ্ঞান ক্ষণিকের জ্বন্য অবাধ ইচ্ছটিকে নিয়ন্ত্রিত করে। এ প্রসঙ্গে লক্ষ্যণীয় যে উনবিংশ শতাব্দীর শেষপাদে কী ভাবে রোমান্টিক নৈরাশ্যবাদ ও রোমান্টিক নন্দনতাত্ত্বিকতা যুক্ত হয়েছিল পরস্পরের সঙ্গে। মানুষের লোলুপ ইচ্ছাশক্তি তার আপন পূর্ণতা পেলো না, শান্তি পেলো না তার চারপাশের জ্বগতে ; বিধাতা বোধ হয় তার পরিবেশকে এমনি ব্যর্থ করেই গড়েছিলেন। খণ্ডিত জীবনের বিচ্ছিন্ন অংশগুলি পরস্পর অসম্পৃক্ত, তাদের কোন অর্থই বোধগম্য হয় না। এই জীবনের খণ্ড অংশগুলির মাঝে দাঁড়িয়ে হয়ত এমন একটু অবকাশ পাওয়া যায় যা আলো দিয়ে, রঙ দিয়ে, গান দিয়ে ভরা। পণ্ডিড প্রবর পেটার তাঁর The Renaissance-এর উপসংহারে এই ধরনের এক চিন্তহারী অবকাশের কথা বলেছেন। আমাদের বুদ্ধি যখন পরাস্ত হয়, অনুভৃতি যখন তল পায় না তখন এপিকিউরীয় আনন্দলোকে আমরা আশ্রয় খুঁজি। আমরা যতক্ষণ নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাকে আশ্রয় ক'রে এই আনন্দের মধ্যে ডুবে থাকতে পারি, ততক্ষণ জীবনটা কুসুমাস্তীর্ণ বলে প্রতীতি হয়, আনন্দ-উচ্ছাসের মধ্যে আমরা হাব্ডুবু খাই। দ্বিতীয় রিচার্ডের মত অগ্রীতিকর অসংলগ্ন অভিজ্ঞতার হাত থেকে নিষ্কৃতি পাবার জন্য সুরের জগতে আশ্রয়

নিই, অনন্তের রাজ্যে প্রবেশ করি, তখনি মর্মরে গাঁথা শিল্পরুপের মুখোমুখি এসে দাঁড়িই, চিত্রীর সৃষ্টি শ্রকটি সুন্দর মুখকে নিরীক্ষণ করি অথবা দেওয়ালের গায়ে প্রলম্বিত অস্পষ্ট মায়াজ্যর ছায়াগুলোকে বসে বসে দেখি। সঙ্গীতে মানুষের সৃক্ষ্মতম অনুভৃতির প্রকাশ ঘটে। আবার সাহিত্যে মানুষের দুঃখ-বেদনার সঙ্গে একাছা হই, অনুভব করি তার মনোহারি স্পর্শের প্রভাব। দ্রুয়ার চোখে সুন্দর অপূর্বরূপে ঝলমল্ করে ওঠে, তার মনে শাস্তভাবের সঞ্চার হয়। একটা নন্দনতাত্ত্বিক বৈরাগ্যের আবেগে সে তার পারিপার্শ্বিকের বন্ধন থেকে মুক্তি পায়। আমাদের ব্যবহারগত জীবনের দিকে বিশেষ কোন আকর্ষণ ললিতকলায় নেই; তার লক্ষ্য হল বস্কুজ্রগতের অস্তরশায়ী মৌল সন্তাটুকুকে সকলের সামনে মেলে ধরা। যে দ্রষ্টা শিল্পকর্মকে যথাযথ অবলোকন করেন তিনি তখনকার মত আছাবিস্মৃত হন; আপনার চেতনা, মন এবং আছা সম্বন্ধেও তিনি পরম উদাসীন। তখন তিনি শিল্পলোককে আপনার আয়ত্তে পেয়েছেন। তাতেই তাঁর পরম পরিতৃষ্টি।

এই তত্ত্ব তাঁদের কাছে গ্রাহ্য থাঁরা মননধর্মের সঙ্গে জ্বগত এবং জীবন সম্বন্ধে একটা স্বপ্রভঙ্গের বেদনাকে যুক্ত করেছেন। পূজারীরা যেন বিষাদমগ্প মন নিয়ে ধূসর, রহস্যময় বিলীয়মান এক জগতে অরুপের সন্ধানে সঞ্চারমান। এই বাস্তব জগতের প্রতি তাঁদের লক্ষ্যই নেই। ঈশ্বরসন্ধানী ছুটে যান মরুভূমির নির্জনতায়, নন্দনতাত্ত্বিক আশ্রয় নেন গজদস্ত-মিনারের সুউচ্চ চূড়ায়। এদের মূলমন্ত্র হচ্ছেঃ 'হেথা নয়, হেথা নয়, অন্য কোথা, অন্য কোনখানে—।' তাই তাঁরা আপন মনের প্রশান্তিটুকু খুঁজে পান আপনার শিল্পরুপের মধ্যে যেমন করে ভক্ত আপনার মানসিক শান্তিটুকু ফিরে পান ভগবানের সান্তিধ্যে।

পলায়নের তদ্ব দিয়ে শিল্পরূপের এই যে ব্যাখ্যা এর মাধ্যমে কিন্তু নন্দনতাদ্বিক অভিজ্ঞতার সবটুকুকে প্রতিভাত করতে পারে না। শিল্পসৃষ্টি এবং শিল্পরস আস্বাদনের অনন্ত বৈচিত্র্য এবং ঐশ্বর্যের ক্ষেত্রে এই তত্ত্ব বরং হাস্যককণ বলে মনে হয়। উনবিংশ শতকের প্রথম পাদে যেমন মানুষকে সবকিছু থেকে বিচ্ছিন্ন ক'রে তাকে তার অর্থনৈতিক সন্তায় শুধুমাত্র রূপান্তরিত করা হয়েছিল ঠিক তেমনি ক'রে এই তত্ত্ব মানুষের নন্দনতাদ্বিক সন্তাটুকুকে বিচ্ছিন্ন এবং একান্ত ক'রে বিচার করেছে। আমবা সব সময়ে ত তার শিল্পরূপে মগ্ম হয়ে থাকি না। শিল্পের সৌন্দর্যের মধ্যে আমরা যখন ডুবে যাই তখন চেনা জগতটাকে, আমাদেব ব্যক্তিসভাটাকে আমরা বিসর্জন দিয়ে বিস সাময়িকভাবে; শিল্পরস আস্বাদনের সময় এ ঘটনার পুনরাবৃত্তি অনিবার্য। একথা আমাদের মনে রাখা দরকার, যে চোখ শিল্পরূপ দেখে তা হল একটি ব্যক্তিমানুষের চোখ— যে চোখের আলোয় বিশ্বব্রন্ধাণ্ড সম্বন্ধে তার অনস্ত জিজ্ঞাসা প্রতিফলিত, সীমাহীন ঔৎসুক্য এবং অন্তহীন অনুভূতির ছায়া নিত্যনিয়ত ভাসমান। যে কান সঙ্গীত শুনছে সে কানের শন্ধানুষ্ক সম্বন্ধে ধারণা আছে; শন্ধের অর্থ ও ব্যঞ্জনা সম্বন্ধে সেকান সচেতন। অবশ্য অনেকের কাছেই শিল্প হল সৌন্দর্যলোকে, কল্পনার রূপলোকে পলায়ন ছাড়া আর কিছুই নয়। জাগতিক ছন্ত্ব ও অনিশ্বয়তা থেকে তারা মৃক্তি পান শিল্প-স্বর্গের পরম প্রশান্তির মধ্যে।

গতানুগতিক চিন্তাধারাকে অনুসরণ ক'রে আমরা শিল্পসম্বন্ধীয় এই পলায়নী তত্ত্বভূক্ক ব্যাখ্যা করতে পারি। The Birth of Tragedy' এছে দার্শনিক নীৎসে গ্রীক ট্যাজেডি তথা সাধারণভাবে সকল ললিতকলার আপাতঃবিরোধী উপাদানগুলির ব্যাখ্যা করেছেন। তিনি এ্যাপোলোনিয় ও ডায়োনিজিয়— এই দ্বিবিধ উপাদানের উল্লেখ করেছেন। এ্যাপোলোনিয় উপাদানই গ্রীক ট্র্যান্ডেডির প্রাণশান্তির উৎস। চারুশিল্প শুধুমত্রে শান্তি আর স্থৈরে উৎসই নর, চারুকলা অগ্নিপ্রাণীও হয়ে উঠতে পারে। পারিপার্শ্বিক আবেষ্টনীর নাগপাশে বাঁধা যে মন বিধাগ্রন্থ ও নিরুৎসাহ, সেই মনই শিল্প-রসাস্বাদনের উত্তুঙ্গ শিশরে উঠে প্রজ্বলিত উৎসাহে অগ্নিমর হয়ে ওঠে। রোমান্টিক সুরস্রন্থা ভাগনারের সঙ্গীতে দার্শনিক নীৎসে এই ডায়োনিজিয় উপাদানের আধিক্য লক্ষ্য করেছিলেন। ভাগনারের সঙ্গীতের এ উপাদানটুকু নীৎসকে সমধিক পরিমাণে আকৃষ্ট করেছিল। আনাতোল ফ্রাঁসের মতে সাহিত্য হল আধুনিক জগতের মানুবের কাছে অহিফেন মাত্র। অবশ্য এ কথা সঙ্গীতের সম্বন্ধে অধিকতর প্রযোজ্য। যে কোন প্রেক্ষাগৃহে একতান সঙ্গীতের সময় সমবেত শ্রোতাদের মুখছবি নিরীক্ষণ করলে স্পষ্টই প্রতীয়মান হয় যে তাদের অবরুদ্ধ অনুভৃতি ও আবেগ সঙ্গীত রসধারার মধ্যে যেন মুক্তি পায়। সঙ্গীতের ভাষায় যে কথা বলা হচ্ছে সে কথা তাদের নিজেরই কথা— সেইসব কথা যা তারা সাধারণ ব্যবহারিক ভাষায় জনসমাজে বলতে লক্ষ্যা পেত। ভাষায় অপ্রকট অবরুদ্ধ ভাব সঙ্গীতকে আশ্রয় ক'রে অস্তরে উদ্বেল হয়।

আমাদের প্রবৃত্তিগত উন্মাদনার প্রকাশই যে কেবল শিক্সে ঘটে তা নয়। দৈনন্দিন জীবনের স্থুল দাবী নিরন্তর মেটাতে গিয়ে আমরা অনুভূতি লোকের সৃক্ষ্ম তারতম্য লক্ষ্য করি না। মনের জগতে বহু সৃক্ষ্মতর অনুভব প্রক্রিয়াকে অপ্রাহ্য করি। এই সব সৃক্ষ্ম চিন্তা ও অনুভূতির কথা আবার আমাদের ভাষায় প্রকাশ করাও যায় না। আমাদের দৈনন্দিন অভিজ্ঞতার স্থূলপরিবেশে এইসব সৃক্ষ্ম অনুভূতি ও চিন্তার স্থানও হয় না, তাই এরা শিক্সের জগতে আপনার স্থান করে নেয়। তাই দ্রষ্টার দৃষ্টিতে মনে হয় যে শিক্সে জীবন থেকে একান্ত পলায়নটুকুই বুঝি বড়। কিন্তু প্রকৃতপক্ষে অধিকাংশ ক্ষেত্রে শিল্প জীবনকে সৃস্পষ্টভাবে বুঝতে ও ব্যাখ্যা করতে সাহায্য করে। শিল্প জীবনকে করে উজ্জীবিত।

প্রথমেই উজ্জীবনের কথা বলি। প্রাণিবিদ্যাবিশারদ পশুতেরা বলেন যে, মানুষের পক্ষেন্দ্রিয় হল তার পরিবেশের অবদান। এই পারিপার্শ্বিক অনম্ভ পরিবর্তনশীল ও বিপদসম্ভূল। কোন একটি বিশেষ শ্রেণীর প্রাণীর প্রাচীন ইতিহাস পর্যালোচনা করলে এই ডম্বুটুকুই পরিস্ফুট হয়ে ওঠে যে নিয়ত পরিবর্তনশীল পারিপার্শ্বিক জগতের সঙ্গে মানিয়ে চলতে গিয়ে ধীরে ধীরে তার ইন্দ্রিয়গুলি পরিস্ফুট হয়েছে, সক্রিয় হয়েছে বিপদসম্ভুল পরিবেশের তাড়নায়। আলোর সংবেদনশীল রঞ্জিত নেত্রবিন্দুই ক্রমে নেত্রযুগলের সুন্দর রূপ পরিগ্রহ করেছে। এই ইন্দ্রিয়টির সাহায্যে কত জন্ধ জানোয়ারেরা দূরাশ্রিত বিপদকে এড়িয়ে গেছে, আবার লোভনীয় বস্কুলাভ, অভিপ্রেত লক্ষ্য সিদ্ধির সহায়তা করেছে প্রাণীর এই নেত্রদ্বয়। তেমনি ধারা প্রাণীর কাজকর্মও বহু বিবর্তনের মধ্য দিয়ে তার বর্তমান রূপটুকু পেয়েছে। আদিতে জন্ত জানোয়ারেরা যে যন্ত্রটির সাহায্যে শুধুমাত্র বিপদের সংকেত ও লোভনীয় বস্তুর আমন্ত্রণটুকু বুঝতে পারত কালক্রমে তা-ই শ্রবণেন্দ্রিয়ের জটিলরূপ পরিগ্রহ করেছে। পশুর আদিম স্থুল দ্রাণশক্তি আদিতে শুধুমাত্র বিপদের কথা, খাদ্যের গোপন অবস্থিতি, লোভনীয় বস্তুর ইশারটুকুই বহন করত। স্বাদ কেবলমাত্র বিষাক্ত ও স্বাস্থ্যকর খাদ্যের মধ্যে প্রভেদটুকু করতে পারত। স্পর্শও প্রাণিজগতের ইতিহাসের আদিতে কেবলমাত্র আদারক্ষা ও প্রজননের পরিপ্রক্ষিতে ব্যবহৃত হয়েছে। অতএব একথা বলা চলে সৃষ্টির আদিতে প্রাণীদের ইন্দ্রিয়নিচয় ব্যবহারগত জীবনের সঙ্গে অঙ্গাঙ্গীভাবে যুক্ত ছিল। নন্দনতান্ত্বিক কোন মূল্যবোধের প্রেরণায় এদের সৃষ্টি হয়নি। দৈনন্দিন জীবনে এদের প্রয়োজন ব্যবহারগত ; এক ধরনের সৃষ্টিহীনতা

৩৬৮ নন্দনতম্ব

স্বভাবতই আমাদের সকলকেই গ্রাস করেছে ; এই অজ্ঞতা হল প্রবৃত্তিজ্ঞাত ; আমাদের আশু স্থূল প্রয়োজনটুকু মেটানো ছাড়া অন্য কোন দিকে আমাদের লক্ষ্য ছিল না।

শিল্পকর্মের শিল্পমূল্য অথবা শিল্পীর কৃতিত্ব আমরা তখনই স্বীকার করি যখন শিল্পকর্মটিকে আপনার বিষয়বস্কার মাধ্যমে আমাদের ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য করে তুলতে পারি। আমাদের বৃদ্ধি ইন্দ্রিয়গ্রাহী আবেদনে সাড়া দেবে। স্টিফেন ক্রেন এই প্রসঙ্গে একটি গল্প বলেছেন। বাত্যাবিক্ষৃদ্ধ উন্তাল সমূদ্রে জাহাজভূবি হয়ে তিনটি লোক একটি ছোট নৌকায় ভেসে যাছে। তারা উপরের উন্মুক্ত দিগন্তবিস্তৃত আকাশের রঙটুকুও দেখবার অবকাশ পায় নি, তা দেখার প্রবৃত্তি বা আগ্রহও তাদের ছিল না। আত্মরক্ষার তাগিদে তারা শুধু সম্ভাব্য ত্রাণকর্তাকেই শুঁজেছে।

শিল্পরস আস্বাদনের সময়ে আমরা আমাদের অনুভৃতিকে তীব্রতর ক'রে তুলি সাময়িকভাবে আমাদের ইন্দ্রিরগত সংবেদনকে নিরুদ্ধ করে দিয়ে। আমারা পটে আঁকা ছবি দেখে, বেহালার মধুর তালে বা সুরেলা কণ্ঠে গান শুনে আনন্দরসে তুবে যাই। দর্শন এবং প্রবণেন্দ্রিয়ের মত পঞ্চেন্দ্রিয়ের স্পর্শপ্রমুখ অন্য তিনটি ইন্দ্রিয় নন্দনতাত্ত্বিক রস আস্বাদনে আমাদের সাহায্য করে না; প্রাণধারণের ব্যাপারে তাদের উপযোগিতা সমধিক। সুতরাং এ কথা বলা চলে যে চক্ষু এবং কর্ণেন্দ্রিয়ের জগতেই শিল্পকলার রস-আবেদনট্বকু মূলতঃ সীমাবদ্ধ। ব্যবহারিক প্রয়োজনে আমরা বহুতর রঙকে সব সময় উপেক্ষা করি, কিন্তু চিত্রীর কাছে সেই রঙের আবেদনটাই সবচেয়ে বড়, সব থেকে শুরুত্বপূর্ণ। ব্যবহারিক জীবনে এবং ভাবের আদান-প্রদানে সঙ্গীতের স্বরসঙ্গতি ও ছন্দোলয় না হয় ব্যবহারযোগ্য, না হয় মূল্যবান। গায়ক এবং গীতি-বসিকের কাছে কিন্তু তা বহুমূল্য সামগ্রী, বহু সাধনার ধন। সেখানে ইন্দ্রিয়গত সংবেদন আর শুধুমাত্র কাজ করার নির্দেশ্টুকু দেয় না; সেই সংবেদন তখন অনস্তু আনন্দ-রস আস্বাদনের সহায় হয়।

এইভাবে বিচার করলে বলা চলে যে শিল্পের প্রত্যস্ত আবেদন, শিল্পের মৌলভিত্তি হল সংবেদনগত। বস্তুর বহিরঙ্গ রূপটুকু শিল্পে উজ্জ্বল হয়ে প্রতিভাত হয়, তা হয় পরম সন্তোবের আকর। শিল্পীর আঁকা স্থিরচিত্রে স্থাবর বস্তুর রূপটুকু ফোটে তার অঙ্কনশক্তির প্রসাদগুণে, ছবিতে আঁকা ফলের ক্ষেত্রে নীলচে, সবুজ ও বেগুনির বর্ণবাহারই আমাদের আকর্ষণের প্রকৃত উৎস। আমরা ইন্দ্রিয় সংবেদনের আহ্বানে সাড়া দিই। যে সব নীতিবাগীশেরা উল্লাসিক হয়ে শিল্পকে 'ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য বিপ্রান্তি' বলে পরিহাস করেছেন, তারা কিন্তু নিন্দার আবরণে সত্যকেই বড় করেছেন। দৈনন্দিন জীবনযাত্রার ছকে বাঁধা মানুষ আপনার দৃষ্টিশক্তির সজীবতাটিকু, তীক্ষ্ণতাটুকু ধীরে ধাঁরে হারিষে ফেলে; সেই হারানো সম্পদ আবার ফিরে আসে ছবির রঙ দেখতে দেখতে। গান শুনতে শুনতে কানও তার লুপ্ত প্রবণশক্তির তীক্ষ্ণতাটুকু ফিরে পায়। ছবিতে যে রঙ, যে রূপে শিল্পী অনুসূত্য করে দিয়েছে, গানে যে সুববাহার ঝলমল করছে, তা কেবল রসিকজনের চোখ দেখে নেয়, কান নিবিষ্ট চিত্তে প্রবণ করে। তারা শিল্প-সম্ভাবনাকে দেখে না। শিল্পকারকে প্রত্যক্ষ করে মাত্র।

আমাদের সংবেদনকে শুধুমাত্র তীব্রতর ও তীক্ষ্ণতর করাই শিল্পের কাজ নয়। তার কাজ আরও ব্যাপক। আমাদের জীবনের দৈনন্দিনতায় আমরা অনুরূপ পরিবেশের একই রকম অভিজ্ঞতা লাভ করি. আমাদের অনুভৃতির প্রতিক্রিয়া একই রকম হয়ে থাকে। এই পুনরাবৃত্তি আমাদের ইন্দ্রিয় শক্তিকে নিজ্ঞাভ করে দেয়, আমাদের অনুভৃতিকে স্লান করে তোলে। উপন্যাস এবং নাটকের সুকৌশল শৃষ্কলার মধ্যে আমাদের অনুভৃতিগুলো আবার জেগে ওঠে। এই প্রসঙ্গে এ কথা মনে হওয়া অস্বাভাবিক নয় যে জীবনের রূপ, তাব বাস্তবতা, জীবন-মৃত্যুর

সংঘাত, প্রেমের অভিঘাত যে সংকট আনে তা যে কোন শিল্পের আবেদনের চেয়ে অনেক বেশী তীক্ষ্ম, অনেক বেশী তীব্র। এ কথা সত্যি কিন্তু জীবনে এই ধরনের সংকটও সব সময়ে আসে না। আমাদের দৈনন্দিন জীবনের অভিজ্ঞতার মধ্যে যে ধরনের অনুভৃতির পেখা পাই তা শীর্ণ এবং বৈচিত্র্যবর্জিত। অতি পরিচিত মানব অভিজ্ঞতার যে ধরনের অনুভৃতির প্রাধান্য দেখা যায় তার চেয়ে গভীরতর, স্পষ্টতর ব্যঞ্জনা হ্যামলেটের মত ট্রাজেডির সংঘাতে অথবা আনা কারেনিনা প্রমুখ উপন্যাসের রসঘন কাহিনীতে অন্তরশারী। অধিকাংশ মানুষ সম্বন্ধেই এ কথা বলা চলে যে তাদের আদিম অনুভৃতি কোন্ওলো, তাদের প্রকৃতিই বা কী এ সম্বন্ধে জীবনের অভিজ্ঞতা থেকে তারা যা শেখে, তার চেয়ে অনেক বেশী জ্ঞান লাভ করে সাহিত্য থেকে। আকারগত বিচারজ্ঞানের কাছে যে সব ভাব-অনুভাব ক্ষীণ এবং প্রাণহীন, তাকেই যখন কাব্য অথবা নাটকের উপক্রীব্য হিসেবে দেখি, তখন তা অত্যন্ত প্রাণবন্ত বলে মনে হয়, অন্তরক্ষতায় তা রঙীন হয়ে ওঠে। শেলীর রাজনৈতিক কবিতা প'ড়ে যাঁরা অগ্নিশিখাব মত উদ্দীপ্ত হয়ে ওঠেন তাঁরাই হয়তে গড়উইনেব Political Justice পড়তে পড়তে ঘূমিয়ে পড়েন। আরিস্ততল কথিত বন্ধুত্ব বন্ধনের সূত্রবলী যাঁরা নিস্পৃহভাবে পড়েন তাঁবাই হয়তো প্লাতোব সখ্যতা সম্পর্কিত পবম বমণীয় কথোপকথনগুলি পড়তে পড়তে অনুভৃতির আবেগে হন উদ্দীপ্ত।

উপরে আমবা চারুকলাব দ্বিতীয় যে কাজটির কথা বলেছি তা হল আমাদের পরিশীলিত অভিজ্ঞতাকে চারুকলা আবাে অনেক পবিষ্কার ক'বে সুন্দর ক'বে আমাদেব সামনে উপস্থিত করে। এ কথা ইন্দ্রিয়গত পর্যায়ে যেমন সত্য তেমনি সত্য চিস্তা ও মননেব জগতেও। আমাদের দৈনন্দিন জীবনের অভিজ্ঞতাকে গতানুগতিক ছাঁচে ঢালাই করে দেয় একদিক থেকে আমাদেব আবেগ-উত্তেজনা আর অন্যদিক থেকে আমাদের পবিবেশের গুরুভার। বহু বিচিত্র অভিজ্ঞতা স্বরূপে যে কী ছিল তা আমরা ভূলে যাই। টুকরাে টুকরাে কুপ আব রঙে গড়া হল আমাদের এই অভিজ্ঞতা, ক্ষণিক মুহূর্ত জুড়ে এর ব্যাপ্তি তার পরেই ঘটনাপ্রবাহে হয় এব ডাত্মবিসর্জন। আমাদের ইন্দ্রিয়নিচয়, আমাদের প্রবৃত্তি, আমাদের চেনা জগত এই অনির্দিষ্ট অভিজ্ঞতাকে রূপ দেয়ে। যদি কোন পূর্বনির্দিষ্ট কাঠামাের মধ্যে অভিজ্ঞতাকে গ্রহণের বীতি না থাকত তা হলে জীবন-ধারণ অসম্ভব হয়ে পড়ত। আমাদের দেখা অস্প্র্ট রূপে ক্রমে ক্রমে সুন্দব নিসর্গ দৃশ্যে পবিণত হয়। আমাদের মনে যেসব ছাপ পড়ে তাদের মধ্যে আমরা কিছু না কিছু সংগতি এবং রূপের আভাস সকল সময়ই খুঁজে পাই। আমাদের স্বভাব এবং আমাদেব প্রবৃত্তির পথ বেয়েই জীবনধারা প্রবাহিত হয়। আমাদের আচরণের শত অসংগতির মধ্যেও এক ধবনেব সংগতি থেকে যায়। এমন কী নিদ্রাছন্ধ অবস্থা বা অর্ধ-অচেতন অবস্থায়ও নিরস্কুশ বিশৃশ্বলা সম্ভব নয়।

শিল্পকর্মে আমাদের সংবেদনগুলি একটি বিশেষ ধরনের, একটি বিশেষ পরিকল্পনার মধ্য দিয়ে গভীরতর এবং সমৃদ্ধতর ব্যঞ্জনায সৃপরিস্ফুট হয়ে ওঠে। আমাদের আবেগগুলিকে দৃঢ়তর পারস্পরে ও বৃহত্তর বিস্তৃতিতে বিধৃত করে। ব্যবহারিক জীবনে সাধারণত এটি করা সম্ভব নয়। আমাদের সব সুখকর দিবাস্বপ্ন, সব কল্পনার আকাশে পাখা মেলা, এ সবই শিল্পের মাধ্যমে, নিয়ন্ত্রত হয়, পায় একটি বৃদ্ধিগ্রাহ্য পারস্পর্যের মধ্যে বিকশিত রূপ।

উদাহরণের সহযোগে বোঝানোর চেষ্টা করি। যারা স্থিব চিত্র আঁকেন না এমন অনেক চিত্রকরই ফলের ঝুড়িতে ফল সাজান দেখেছেন বহুবার। কিন্তু তাকে কেন্দ্র করে আমাদের টুকরো টুকরো অসংলগ্ন সংবেদনগুলিকে যুক্ত কবে একটি সুসম্বন্ধ সংযত সুন্দর ছবি এঁকে

ফেলা সকলের পক্ষে সম্ভব হয় না। সে কাজটুকু কেবল পারেন সিজান বা ভারমিতাবের মত শিল্পীরা। প্রায় সকলেই আমরা অন্ধ অহংকারের প্রমন্ততা অনুভব করেছি কখন কখন, প্রেম-ভালবাসা আমাদের মধ্যে যে অধিকারের প্রবৃত্তিটুকু জাগায় তার অভিজ্ঞতাও আমাদের আছে। এই অহংকারের অন্ধ প্রমন্ততার বিষময় ফলটুকু পরিষ্কার করে দেখানোর জন্য সোফোক্লিসের মত প্রতিভাধরের 'দ্বিডিপাস' নাটক লেখার প্রয়োজন হয়। আর প্রেমজাত অধিকারবোধের বিয়োগান্ত পরিণতিটুকু বোঝানোর জন্য সেক্ষপীয়রের মত অসীম প্রতিভাধর নাট্যকারকে 'ওথেলো' নাটক রচনা করতে হয়। জীবনে কখন না কখন মৃঢ় অতি সাধারণ মানুষও জীবনের পরম বেদনাদায়ক নিস্ফলতা নিয়ে চিন্তা করেন, কখন বা প্রকৃতির সুন্দর শুভ্র, কল্যাণময় রূপটুকুর কথাও ভাবেন। কিন্তু সংগতিপূর্ণ চিন্তাস্ত্রে এই সব ভাবনা চিন্তাকে তাঁরা দৃঢ়পিনদ্ধ রূপ দেন না। কিন্তু লুক্রেলাটিয়সের মত কবি এই সব অনতিনির্দিষ্ট বিচ্ছিন্ন ভাবনা চিন্তাকে সুসমৰিত অন্তৰ্ণষ্টির মর্যাদায় প্রতিষ্ঠিত করেছেন। দান্তে আবার অপুর্ব ঐশ্বর্যময় জীবন ও অদৃষ্টের বৃহৎ পটভূমিতে এই সব বিচ্ছিন্ন মননকর্মকে নির্দিষ্ট শিল্পরূপ দিয়েছেন। নানাবর্ণেব বহু বিচিত্র সংবেদন লহরী এইভাবে ধরা পড়ে রূপকল্পের অতিনির্দিষ্টতায়। যে ভাব অস্পষ্ট, অনুক্ত ছিল তা কাব্যের, নাটকের অথবা উপন্যাসের উপজীব্য হ'য়ে নির্দিষ্ট রূপ পায়। যে স্বপ্নের মেঘ মনের আকাশে ভেসে বেডায় তাকেই সঙ্গীতে অথবা সাহিত্যের মধ্যে এনে শিল্পী দেন রূপ-অমরত্বের মহিমা।

তা হলে বলা যায় যে এক অর্থে শিল্প হল বস্তুর ভাবকপ : বাস্তববাদী শিল্প বা রিয়ালিস্টিক আর্ট সম্বন্ধেও একথা সতি। কেন না জীবনের কোন অভিজ্ঞতাব মধ্যেই শিল্পকর্মে অনুসৃতি কায়েমী শৃঞ্খলাটুকু, তাব পরিকল্পনাটুকু, তার সুসমন্বিত রূপটুকু আমরা পাই না। প্রকৃতির বিরাট সাজঘরে ক্ষণিকেব দেখা ছকটি কখনই শিল্পীর আঁকা ছবির চিরায়তা লাভ করে না। জীবনের খণ্ড অভিজ্ঞতার আকস্মিকতা কখনই নাটকের সুপরিকল্পিত সুসনিবিষ্ট ঘটনার মর্যাদাটুকু পায় না। বস্তুর আদর্শায়িত ভাবরূপই হল শিল্প এবং এই শিল্প প্রকৃতির সামনে একটি মুকুর তুলে ধরে রাখে— এ সেই মুকুর যার মধ্যে বস্তুর রূপটুকু অনেক পরিষ্কার ও পরিষ্কালতাবে প্রতিফলিত হয়। সুকল্পিত কৌশলের সহায়তায় শিল্পী প্রকৃতিব অস্তবশায়ী ঐশ্বর্যটুকু আমাদেব দেখান, জীবনের অন্তর্গুড় ভাবটুকুর অনুভব সম্ভব করেন। মননকর্মের নিগুড় সূত্রটিকে আমাদের চিন্তায় বিধৃত হতে দেন।

জীবনের অভিজ্ঞতার ব্যাখ্যায় ফিরে আসি। মনস্তাত্ত্বিক ও তর্কশাস্ত্রবিদ পণ্ডিতেরা বলে থাকেন যে সংবেদনের অনেকখানি জুড়ে রয়েছে অবধারণ ও অনুমান। আমরা বাঁধাকলি অথবা রাজ্ঞামশাই এদের কাউকেই দেখি না। যে অস্পষ্ট অনির্দিষ্ট সংবেদনটুকু পাই তার ব্যাখ্যা আমরা করে থাকি। আমাদের বুদ্ধি, আমাদের স্বভাব এরাও একধরনের শিল্পী। বাইরের জ্ঞগতের বস্তুগুলিকে শুধুমাত্র 'সংবেদন' ভাবার পথে এরাই পরিপঞ্চী; এরা বস্তুকে রূপ দেয়, অর্থ দেয়। আমাদের বুদ্ধি যে রীতিতে সংবেদন লহরীকে নির্দিষ্ট রূপ দেয়, শিল্প জোর দেয় সেই রীতিটুকুর উপরেই। শিল্পীর ক্যান্ভাসের উপর ছড়িয়ে দেওয়া টুকরো টুকরো রণ্ডের পোঁচ একটি নির্দিষ্ট পবিকল্পনা অনুসারে ছবির মধ্যে বিধৃত হয়, তা হয়ত মুখের ছবি। সে মুখ হয়ত কোন নিবিড় অনুভৃতিজাত ব্যর্থতায় করুণ। উপন্যানে যে কথাগুলি বলা হচ্ছে তা কোন একটা অভিজ্ঞতার কথা, কোন একটি মানুষের জীবন কাহিনী অথবা নির্যাত নির্দিষ্ট পরিণতির ফলক্রেতি।

এই সব চারুকলাই জীবনের ব্যাখ্যা করে, কেউ বা বেশী, কেউ বা কম। চিগ্রীর সুশৃথল কল্পনাশক্তির কাছে যে অর্থে ঐ ফলের ঝুড়িটা আবির্ভৃত হয় ঠিক সেই অর্থটুকুই ছবিতে ফুটে ওঠে। শিল্পী সংবেদনগুলির অর্থ বলে দেয় তার শিল্পকর্মের মধ্য দিয়ে। হাজার হাজার মানুষের অস্পষ্ট অনুভূতির ব্যাখ্যা এবং এইভাবে তাদের আবেগনিরুদ্ধমনের ভার লাঘব করা শিল্পের অন্যতম কর্ম। Hamlet, War and Peace প্রমুখ উৎকৃষ্ট সাহিত্যকর্মে আমরা এই ধরনের ব্যাখ্যা পাই। সমগ্র মানবসমাজের অস্তিত্বটুকুর গুঢ়ার্থ মানুষের প্রকৃতি, তার প্রগতি এবং ভাগ্য, এ সবের ব্যাখ্যা আমরা Divine Comedy বা গ্যয়টের Faust-এর মধ্যে পাই। ম্যাপু আর্নন্ড যখন কাব্যকে জীবনের সমালোচনা রূপে ব্যাখ্যা করলেন তখন সেই ব্যাখ্যা সমগ্র শিল্পজগত সম্বন্ধে প্রয়োজ্য হতে পারত। কেননা 'সমালোচনা' বলতে আমরা জীবনের যে কোন খণ্ডাংশ সম্বন্ধে যথাযথ মূল্যায়ন অথবা তার ব্যাখ্যাটুকু বুঝি ; অবশ্য সাহিত্যে জীবনের বিশদ ব্যাখ্যা থাকে। Rodin অথবা Michelangelo-র 'গড়া মূর্তি Beethoven অথবা Debussy'-র সৃষ্ট সঙ্গীত তার সামগ্রিক মৌল ধর্মে, তাদের যতি, তাদের গতি, তাদের প্রকৃতিগত আপন আপন মাধুর্যে মানব অভিজ্ঞতার ব্যাখ্যা করে। Beethoven-এর Fifth Symphony-তে আমরা শুধুমাত্র কতকগুলি শব্দেব সমষ্টিকে পাই না, তদতিরিক্ত কিছু হ'ল সেই সঙ্গীতের প্রাণ। একটি মহৎ শিল্পী প্রাণ জগতকে এই সঙ্গীতের মাধ্যমে ব্যাখ্যাও করেছেন। শিল্পী Rembrandt-এর আঁকা Old Rahbis-এর ছবিতে অথবা El Greco'-র আঁকা ছবিতে আমরা খালি চোখে যা দেখতে পাই, তদতিরিক্ত কোন নিগুঢ় অর্থ এদের সঙ্গে নিতা যুক্ত হয়ে থাকে। এইসব শিল্পকর্মের যাঁবা জনক তাঁরা তাঁদের জীবন-ধারণাকে, জীবনের নিহিতার্থটুকুকে আপন শিল্পকর্মে অনুপ্রবিষ্ট করে দিয়েছেন। তাঁরা শুধুমাত্র চোখ দিয়ে দেখেননি বা কান দিয়ে শোনেননি। এই সব শিল্পের ভাষা জীবনের গভীরতর অর্থটুকু বহন করে এনেছে রসিক মানুষের কাছে।

অভিজ্ঞতাকে উজ্জীবিত করে তোলা, তাকে উজ্জ্বল করে তোলা এবং তাকে বিশদভাবে ব্যাখ্যা করা— এই তিনটি হল শিল্পের কাজ। বিভিন্ন চারুশিল্প বিভিন্ন পর্যায়ে এই ত্রিবিধ কর্ম করে থাকে : অনেকের কাছে শিল্প শুধুমাত্র স্নায়বিক উত্তেজ্ঞনা সৃষ্টি করে ও তদ্জাত আনন্দই হল শিক্সানন্দ। আবার অনেকের চোখে শিক্স হল সেই ভাষা, যে ভাষার মাধ্যমে মানুষের আত্মা জীবনের গুঢ়ার্থটুকু উপলব্ধি করে। আবার অনেকের মতে মানব অভিজ্ঞতার সামগ্রিক মহৎ রূপটুকু শিল্পের মাধ্যমেই বাহিত হয়। সেই বাহন আমাদের ইন্দ্রিয়কে উদ্দীপ্ত করে, আবেগকে প্রাণবান করে: যে শিল্প খণ্ডশিল্প তা জীবনেব লক্ষ্যকে নির্দেশ করে; মানুষের সকল অভিজ্ঞতাই সেই লক্ষ্যাভিমুখী, বাইরের রূঢ় বাস্তবলোক ও ভেতরের বৃদ্ধি নিয়ন্ত্রিত আবেগের জগতের মতই সেই লক্ষ্যানুসারী। শিল্পের ক্ষেত্রে শিল্পীর শিল্পপ্রকরণ যেমন আনন্দ দেয় ঠিক তেমনি রসম্রাবী হল পূর্ণাঙ্গ শিল্প কর্মটুকু। শিল্প কখন কখন আমাদের যে আনন্দের আস্বাদন (परा, भिरं व्यानत्मत साम भारत প्रार्टा-पृष्ठ मार्गनिरकत व्यामर्गलारकत कन्ननारा। अकिए সিম্মনির সুর-সংগতিতে ট্রাজেডির বিয়োগাস্ত-ক্রম পরিণতিতে, কাব্যের ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য সৌন্দর্য প্রবাহে আমরা একটা সুশৃত্বল সুসম্বন্ধ জগতের পূর্বাভাস পাই। শিল্প মানুষের বৃদ্ধিজ্ঞাত, মানধের বৃদ্ধির নামান্তরই হল শিল্পকর্ম। যে সমাজে শৃঙ্খলা সুপ্রতিষ্ঠিত, সেই সমাজে মানুষের বৃদ্ধি তার সকল প্রয়াসকে প্রভাবিত করে, নিয়ন্ত্রিত করে তার সকল প্রচেষ্টাকে। সৃন্দর শিক্সকর্মে এই বৃদ্ধিই সক্রিয় আবার শিল্পানন্দ আস্বাদনেও এই বৃদ্ধিই ক্রিয়াশীল।

#### শিল্প ও সভ্যতা

অনেক দিন আগে আরম্ভিতল বলেছিলেন যে, শিল্পের যথার্থ অনুধাবন করা সহজ হবে যদি আমরা শিল্পের সঙ্গে প্রকৃতির তুলনামূলক আলোচনা করি। মানুষ আপন উদ্দেশ্যসিদ্ধির জন্য শিল্পের মাধ্যমে বৃদ্ধির সহায়তায় প্রকৃতিকে নিয়ন্ত্রিত করে। মানুষের পূর্ণাঙ্গ সভ্যতা তার বৃদ্ধির পরিপূর্ণতার সঙ্গে সঙ্গেই আসবে। এই সভ্যতার পূর্ণাঙ্গতার মধ্যে সভ্যতম মানুষ জীবন এবং শিল্পকে সার্থক করে তুলনে। সভ্যতার পথে অনগ্রসর হওয়ার অর্থ হল মানুষ তার দুর্বল ও অসংস্কৃত স্বভাবকে নিয়ন্ত্রণ করতে পারেনি। এখনো তারা মানুষের কর্মকে ও জীবনধারাকে নিয়ন্ত্রিত করেছে। আমাদের রাষ্ট্রপরিচালনা নীতি, আমাদের সমাজনীতির রূপ আজ বড়ই অসংস্কৃত ও আদিম। কুসংস্কার, ল্রান্ত অনুমান, স্বার্থ বৃদ্ধি এবং অহেতৃক ভয় এরাই সমাজ জীবনে বৃদ্ধির স্থানটুকু অধিকার করে বসেছে।

আমরা জানি মানুষের ইতিহাসের প্রত্যুষ থেকেই তার বৃদ্ধি ক্রমে ক্রমে তার পশুপ্রবৃত্তির উত্তেজনাটুকুকে প্রশমিত করতে লাগল। শুরু হল বুদ্ধির সাহায্যে পুনর্গঠন ও সংস্কারের কাজ। শিল্প প্রকৃতির গতিকে নিয়ন্ত্রিত করল, তার স্বভাবের পরিবর্তন সাধন করল। মানুষ তার পরিবেশ নিয়ন্ত্রণ কর্মে আত্মনিয়োগ করল তখন, যখন সে কাঠ কুঠুরি ভাঙ্গতে লাগল বন থেকে, আগুন জ্বালাল, পশুপালন শুরু করল, মাঠে বীজবপণ করল, কুঁড়েঘর বানাল, গুহা খনন করল প্রবম আয়াসে। মানুষের রুঞ্জি রোজগারের জন্য, তার আশ্রয় তৈরী করার জন্য যে জীবন-শিল্পের একান্ত প্রযোজন, সেই শিল্পের উদাহরণ আমরা উপরিক্থিত কাজগুলির মধ্যে পাই। ব্যাপক অর্থে যে সমবেত সঙ্গীত তার দেখা আমরা প্রেক্ষাগৃহে অথবা জাদুঘরে পাই না ; তার দেখা পাই শস্যক্ষেত্রে, গোচারণভূমিতে এবং কৃষিক্ষেত্রে। বিপদসঙ্কুল অনিশ্চয় পরিবেশের মধ্যে প্রথম মানুষ নিরাপদ জীবন-ধারণের প্রণালীটুকু আয়ত্ত করেছিল। সৌন্দর্য সৃষ্টি করা বা সুন্দর করে সাজিয় গুছিয়ে জীবন-যাপন কবার অনেক আগে এটা তাকে শিখতে হয়েছিল। কিন্তু আদিম জীবন সম্বন্ধে যে সব নৃতত্ত্ববিদ বহুদিন যাবৎ গবেষণা করেছেন তাঁদের মত হল এই যে প্রয়োজনীয় (যা সুন্দরের আগে এসেছে ব'লে বলা হয়) অথবা সার বস্তু সম্বন্ধে আমাদের আগ্রহ যে অলংকরণের পূর্বে জন্ম নির্মেছে এমন কথা জ্বোর করে বলা যায় না। করণীয় কর্তব্য সমাধা করতে করতে মানুষের অসীম কল্পনা তার অবকাশকে সুষমায় ভরে তুলেছে ; এটুকু হল অপ্রোজনের প্রয়োজন জাত। শিল্প বৃদ্ধির তাগিদে পাত্র, ঝুড়ি প্রমুখ নিতাব্যবহার্য জিনিষের মধ্যে নানান রূপের আমদানি করা হল। আদিম মানুষ শুধু গুহা নির্মাণই করল না, সে গুহাগাত্রে নানান ধরনের ছবিও আঁকল। রঙের রেখাব মোহে মুগ্ধ হয়ে কারিগর মানুষ রূপ নিয়ে খেলতে বসল। আদিম মানুষের তৈরি বেতে? ঝুড়ি, মাটিব হাঁড়ি কুঁড়ি এই সব হাতের কাজ দেখলে শিল্পী আর কারিগরে বিশেষ ভেদ কর। যাবে না।

ইতিহাসের বিচারে চারুশিল্প না কার্কশিল্প, কে কাব পূর্বে এসেছিল, না উভরের অভ্যুদর একই সঙ্গে ঘটেছিল, সে সম্বন্ধে মতভেদ থাকলেও চারুশিল্পকে সঙ্গতভাবেই কারুশিল্প থেকে পৃথক করা হয়ে থাকে। সমকালীন সভ্যসমাজে এমন কতকগুলি শিল্প বয়েছে যেগুলির কার্ককুশলতা ও প্রায়োজনিক লক্ষ্পদিদ্ধির প্রতি আগ্রহ অতিমানায় প্রকট। শিল্প-উৎপাদনের যান্ত্রিক ব্যবস্থাব মধ্যে উৎপাদন প্রাচুহের্বে দিকে দৃষ্টি নিবদ্ধ থাকে বলে চারুকলা সেই

উপাদনের জগতে প্রতিষ্ঠা পায় না। যে উৎপাদন এই ধরনের কারুশিল্ল থেকে জাত হয় তার লক্ষ্য থাকে প্রয়োজনের দিকে, সৌন্দর্যের প্রতি তা সাধারণত বিমুখ হয়। যান্ত্রিক পদ্ধতিতে যে শিল্প চালিত হয় তা আমাদের প্রয়োজন সিদ্ধির সহায়ক, আমাদের অভাব মোচনের অনুকূল। তা আমাদের বস্তুসমস্যার ও গৃহসমস্যার সমাধানে সাহায্য করে; দ্বুত চলাচলের জন্য যন্ত্রখান, নদী পার হবার সেতু, সমুদ্র পারাপারের জন্য জাহাজ এ সবই এই যন্ত্র আশ্রিত শিল্প থেকে পাই। সম্ভব হলে আমরা এগুলিকে সৌন্দর্যমণ্ডিত করে তলি।

যে সভ্যতায় মানুষের চিন্তাশন্তির সক্রিয় হবার ব্যাপক অবকাশ, সেখানে বাসগৃহকে সুষমামণ্ডিত করে গড়ে তোলা হয়, অবশ্য বৌদ্রতাপ, ঝড়জল থেকে মানুষকে পুরোপুরি রক্ষা করার ব্যবস্থাটুকু রেখেই। এ দুটি গুণ একই সঙ্গে বিরাজ করত। তেমনি ধারা পরিধেয় বস্ত্র একদিকে ঠাণ্ডার হাত থেকে মানুষকে রক্ষা করত আবার তাকে শ্রীমণ্ডিত করে তুলত, জাহাজগুলো নীল আকাশের বুকে তীবের মত সুন্দর দেখাত আবার তা বন্দরে বন্দরে জলপথে যাত্রাব ব্যাপারেও আমাদের একান্ত আশ্রয়স্থল ছিল। আমাদের জীবনের অর্থনৈতিক বিশৃদ্ধলার মধ্যে হাজারো কারণ লুকিয়ে রয়েছে যার জন্য আমাদের বাসগৃহগুলি সৌন্দর্যের আকর হয়ে ওঠেনি; তার জন্য অনেক নদীতেই সেতু বাধা হয় নি। উৎপাদন প্রাচুর্যই যেখানে আমাদের লক্ষ্য সেখানে এমনটি ঘটে; দ্বিতীয়তঃ একঘেয়ে যান্ত্রিক উৎপাদন পদ্ধতির জন্যও এটা ঘটতে পারে। তৃতীয়তঃ যান্ত্রিক শ্রমশিল্প আশ্রয়ী সভ্যতায় আমরা সৌন্দর্যের চেয়ে প্রয়োজনীত্রি উপরে জার দিই বলেও এমনটি সম্ভব হয়। উত্তর ইংলও ও আমেরিকার যন্ত্রশিল্প-প্রধান শহরগুলিতে আমরা এই ধরনের সভ্যতার অক্তিত্ব দেখেছি; সেখানে সুন্দরের শঙ্গে প্রয়োজনের ব্যবধানটা চিরকালই অব্যাহত।

চাকশিল্পের নমুনা বলতে আমরা সাধারণতঃ বৃথি এলগিন মর্মর ফলকে উৎকীর্ণ ঘোডসওয়ার, সিসিলীয় সমুদ্রের তীরে রৌদ্রকরোজ্জ্বল ভাস্বর গ্রীক উপাসনাগৃহ, শেলীর কবিতা অথবা শুবাটের কোয়াটেট। এদের সুষমাকে এদের সৌন্দর্যকে অস্বীকার করার অবকাশ নেই। এরা দৈনন্দিন প্রয়োজন মেটায় না, কটি সেঁকে দেয় না বটে কিন্তু এরা মনের চোখের স্বিদে মেটায়। এরা ইন্দ্রিয়-বিচারকে ক্রিয়াশীল করে তোলে, কল্পনা সহানৃভৃতির আবগে আবিষ্ট হয়ে ওঠে, মন আনন্দরসে অবগাহন করে। এই সব শিল্পকর্মকে 'ভাল' বলা হয়েছে এরা কোন প্রাত্যহিক প্রয়োজন মিটিয়ে দিয়েছে বলে নয়, এরা ভাল কেন না এরা সৌন্দর্যমণ্ডিত। এদের মূল্য এদের রঙে, এদের রূপে, এদের শব্দসংগতিতে এবং এদের বাঞ্কনায়।

যদ্ধযুগের ব্যবহাবিক প্রয়োজনের সামগ্রী উৎপাদন প্রণালীর সঙ্গে শিল্প-সৃষ্টির আধিক্যের প্রভৃত পার্থক্য রয়েছে। প্রত্যেকটি শিল্পকর্ম শিল্পীর সৃষ্টি প্রতিভার স্বাক্ষর বহন করে। হয়তো শিল্পী আপনার নাম জাহির করে না কিন্তু আপন অধিতীয় শিল্প প্রকৃতিটুকুর ছাপ, তার অসামান্য সৃষ্টি গুণের ব্যঞ্জনাটুকু রেখে যান আপনার শিল্পকর্মে। আর এরই গুণে এক শিল্পীর শিল্পকর্ম অন্য এক শিল্পীর শিল্পকর্ম থেকে আপনার স্বাতন্ত্যা বজায় রাখে। এরই গুণে চারুশিল্প কারুশিল্প থেকে পৃথক বলে স্বীকৃত হয়।

শ্রমশিক্সজাত ব্যবহারিক জীবনের প্রয়োজনীয় সামগ্রী আমাদের আশু প্রয়োজন মিটিয়ে দেয় ; তার ফল তাৎক্ষণিক ; কিন্তু শিল্পকলায় আমাদের যে ধরনের অভিলাব পূর্ণ হয় তা সম্পূর্ণ ভিন্নপ্রকৃতির। অলিভ পাহাড় ও সমুদ্রের মাঝখানে গ্রীক স্থাপত্যের অপূর্ব নিদর্শন হিসেবে গিরগেন্টের যে সব উপাসনা গৃহরাজি বিরাজ করছে তার স্থাপত্য-কৌশল ও ভাস্কর্য-

সুষমার অনুপম প্রশান্ত আবেদনটুকু রসিকচিত্তে যে আনন্দের সঞ্চার করে তা উপভোগ করতে হলে গ্রীক ধর্ম সম্বন্ধে কোন ধারণা থাকার প্রয়োজন নেই, গ্রীক দেবদেবীকে স্বীকার বা অম্বীকার করার কোন প্রশ্নই ওঠে না। মোজার্টের সোনাটা শুনে আমার কী ভাল হবে, এ প্রশ্ন কেউ করে না। শ্রোতা সঙ্গীতের রসধারায় স্নান-পান করে স্তব্ধীভূত হয়, ধন্য হয়।

শ্রমজাতশিল্প (Industrial Arts) সম্বন্ধে এ কথা প্রথমেই জিজ্ঞাসা করা হয় যে এই ধরনের শিল্পে তার সুনির্দিষ্ট উদ্দেশ্যটুকু যথাযথভাবে পালিত হয়েছে কি না। যেমন, সেতৃ যখন নির্মাণ করা হয় তখন সেই সেতৃর কাজ হল নদী পারাপারের নিরাপদ পথ করে দেওয়া— তেমনি জাহাজ তৈরি করা হয় বিদ্ব বিপদ উত্তীর্ণ হয়ে সমুদ্র পার হবার জন্য, কাপড়জামার প্রয়োজন শীতাতপ থেকে আত্মরক্ষার জন্য। পৃথিবীতে অবশ্য এমন সময় ছিল যখন সুন্দরের সঙ্গে প্রয়োজনের বিভেদটুকু খুব উগ্র হয়ে দেখা দেয়নি। পরবর্তীকালে এর আর্বিভাব। আমাদের যুগে এমন ঈঙ্গিতও আমরা পাছি যে এই শীকৃত প্রভেদটুকুও ধীরে ধীরে পুপ্ত হতে চলেছে। সারা ইয়োরোপে আমরা অন্ততঃপক্ষে গোটা ছয়েক জাদুঘরের কথা জানি যেখানে প্রাচীন গ্রীকদের নিত্যবাবহার্য চামচ, চিরুলী, পাত্র, আত্মরক্ষাচ্ছদ, ফুলদানি প্রভৃতি সযত্তে সাজিয়ে রাখা হয়েছে। এই সব জিনিষ নির্মাণ করা হয়েছিল তৎকালীন মানুবের আশু প্রয়োজন সিদ্ধির জন্য। কিন্তু আধুনিক মানুবের চোখে তাদের অলংকরণ্টুকু, শিল্পকর্মটুকুই মূল্যবান, তাদের প্রয়োজনীয়তাটুকু, বাবহারিক মূল্যটুকু আধুনিক মানুবের চোখে 'এহ বাহ্য'। গ্রীকেরা যে সব সামগ্রীকে দৈনন্দিন প্রয়োজন মেটানোর জন্য, নিত্য ব্যবহার করার জন্য নির্মাণ করেছিলেন আমরা সেই সব সামগ্রীকৈ শুধুমাত্র 'সুন্দর' বলে গণ্য করছি।

রেনেসাঁ যুগের যে সব প্রসিদ্ধ উপাসনাগৃহ, রাজপ্রাসাদ ও শাসনাধিকরণগৃহ একদিন জীবননির্বাহের প্রয়োজনে ব্যবহাত হয়েছিল আজ আমরা তাকে শিল্পোৎকর্মের নিদর্শন হিসেবে গণ্য করছি। মধ্য যুগে যে সব চার্চ বা উপাসনাগৃহ নির্মিত হয়েছিল তাদের শিল্পমূল্য অনস্বীকার্য হলেও উপাসনাগৃহ হিসেবে তাদের ব্যবহারিক মূল্যকেও সঙ্গে সঙ্গে স্বীকার না করে উপায় নেই। Chartres-এর উপাসনাগৃহের রঙীন কাচের জ্ঞানালাব বর্গ-সমারোহ সেই ধর্মস্থানের ঐশ্বর্যকৈ বৃদ্ধি করেছে বলে অনেকে মনে করেন ; অপূর্ব স্থাপত্য শিল্পকর্ম লাঞ্ছিত তোরণদ্বারে কত না কোমল শিল্প-ঐপর্যের ব্যঞ্জনা। আধুনিক মানুষের চোখে এই মধ্যযুগীয শিল্পকলা মহিমামণ্ডিত, তার কারণ এই সব শিল্পকর্মের মধ্যে সেই যুগের সভ্যতা আত্মপ্রকাশ করেছে। আজকের ভবঘুরের চোখে যা রমণীয় বলে প্রতিভাত হয়েছে তা একসময়ে মানুষের দৈনন্দিন প্রয়োজনটুকু মিটিয়েছিল মাত্র। আজকের দিনের সংশয়বাদীর চোখে যা শিল্পোৎকর্মের চরম নিদর্শন তা-ই একদিন বিশ্বাসপ্রবণ মধ্যযুগীয় মানুষের কাছে ধর্মীয় জীবনের প্রয়োজন মেটানোর উপকরণ বলে স্বীকৃতি পেয়েছিল মাত্র।

এই ধরনের শিল্প-নিদর্শন দেখে আমাদের এ কথা মনে হয় যে সুস্থ শিল্পের মধ্যে উপায় এবং উপেয়, সুন্দর এবং সৌন্দর্য সাধনার কৌশলট্কু একই সঙ্গে বিধৃত হয়ে থাকে। স্থাপত্যকলার মত শিল্পকর্মে কখনই বিশুদ্ধ নন্দনতাত্ত্বিক মূলট্কুক চরম ও পরম মূল্য হিসেবে গৃহীত হয় নি। বাসগৃহ নির্মাণ ব্যয়বহুল, তাই শুধুমাত্র অলংকরণ-সমৃদ্ধ স্থুপে বাসগৃহকে পরিণত করা যায় না। মানুষের কোন না কোন প্রয়োজনে তাকে লাগানো হয় এবং এই প্রয়োজন সে যতটুকু সিদ্ধ করবে, তার সৌন্দর্য মূল্য সেই অনুপাতে স্থিনীকৃত হবে। উপাসনাগৃহ, বন্দীশালা, বিদ্যামন্দির এ সবেরই আপন আপন রূপ অংশতঃ নির্দিষ্ট হয়েছে তাদের সামাজিক প্রয়োজনের দিকে লক্ষ্য রেখে।

#### আধুনিক মার্কিন নন্দনতম্ব

আধুনিক কালে অন্যান্য শিল্পের ক্ষেত্রে প্রায়োজনিকের সঙ্গে সুন্দরের প্রভেদ করা হয়ে থাকে। উনবিংশ শতাব্দীতে শিল্পের জন্যই শিল্প আন্দোলনকে আমরা এই প্রভেদের প্রকৃষ্ট উদাহরণ রূপে গণ্য করতে পারি। শ্রমশিল্পকে কেন্দ্র করে যে সব শিল্পনগরী গড়ে উঠেছিল, যে বস্তুকেন্দ্রিক চিস্তাধারা জন্ম প্রহণ করছিল ধীরে ধীরে তা আমাদের জীবন এবং জগৎ থেকে অধ্যাত্মমূল্য ও তদ্জাত রঙ এবং ঐশ্বর্যকে নির্বাসন দিচ্ছিল। এর বিরুদ্ধে মূর্ত প্রতিবাদ রূপে "শিল্পের জন্যই শিল্প" আন্দোলনের সূত্রপাত। এই আন্দোলনের প্রবক্তারা বললেন যে শিল্পের জন্যই শিল্প" আন্দোলনের সূত্রপাত। এই আন্দোলনের প্রবক্তারা বললেন যে শিল্পের নামাজিক এবং ব্যবহারগত কোন দায়িত্ব পালনেরই কথা নয়। সঙ্গীতে সূষ্ঠ শব্দপ্রয়োগের মাধ্যমে অথবা পরিশীলিত রূপস্টির মধ্যস্থতার সুখবাদী যে ক্ষণিক আনন্দটুকু লাভ করেন সে আনন্দে উদ্দেশ্যবিমুখতা অতিপ্রকট। যে জীবনে দায়িত্ব আছে অথচ আনন্দ নেই তার বিরুদ্ধে প্রতিবাদ হিসেবে সুন্দরের দাযিত্বহীন উদ্দেশ্যবিমুখ সাধনার কথা ঘোষিত হল। শিল্পরূপ-সৃষ্টির মাধ্যমে মানুষের বিমুক্ত আত্মা তার আপন চিন্তের প্রস্প্রতাটুকু দেয় না। যে সভ্যতার আওতার সে বাস করে সেই বিকৃত সভ্যতা তাকে সেই প্রসন্নতাটুকুর একান্ত অভাব।

এই প্রায়োজনিক এবং শৈল্পিকের মধ্যে যে প্রভেদ করা হয় তার পরিণতি অনুধাবন করা খুব শক্ত নয়। এর ফলে একদিকে ব্যবহারিক সভ্যতা জন্ম নেয়। এই সভাতায় থাকে ইন্দ্রিয় গ্রাহা সৌন্দর্যানুভূতি বা কল্পনাজাত আনন্দের অভাব। এল পি জ্যাকস্ কথিত পুরাকাহিনীতে স্মোক ওভারের দেশের যে গল্প আছে তদুপ অবস্থার উদ্ভব হয়। অন্যাদিকে আবার সৌন্দর্যবিলাসীরা ছোট ছোট শিল্পকর্মকে ঘিরে করে নিরস্তর সৌন্দর্যবিলাস এবং তাঁদের চোখে বিশুদ্ধ নন্দনতান্ত্রিক আনন্দের আস্বাদনটুকু তার চারপাশের জীব্বন ও জগত থেকে একান্তরূপে বিচ্ছিন্ন। মহামনীয় তলস্তর এইসব সৌধীন শিল্পরসিকদের সমালোচনা করেছেন তাঁর প্রখ্যাত গ্রন্থ স্মানার্য করেছেন তাঁর প্রখ্যাত গ্রন্থ সিমানার করেছেন তাঁর প্রখ্যাত গ্রন্থ সিমানার করেছিল স্কুট্রনি সালীতের সৃষ্টি হয়েছে বার বার ; উনবিংশ শতাব্দীতে গতানুগতিক, আপাতঃ-রোমান্টিক সৃক্ষ্যানুভূতি নিয়ে শিল্পের যে গ্রন্থের সৃষ্টি করার প্রয়াস পেয়েছিলেন শিল্পীরা তা একটি ক্ষুদ্র শিল্পগোষ্ঠীর স্নায়বিক উত্তেজনা প্রশামনের প্রয়াস বলে ধরা যেতে পারে ; একটি সৃষ্থ ও স্বস্থ সভ্যতার আন্তরিক প্রকাশ হিসেবে তাদের গণ্য করা যায় না।

সভ্যতার আদি প্রত্যুষকাল থেকে বৃদ্ধিগ্রাহ্য রীতি পদ্ধতির বিকার হিসেবে শিল্পকে দেখা হয়েছে বলেই শিল্প সম্বন্ধে একটা নিন্দাসূচক মনোভাব দেখা গেছে বিভিন্ন গোষ্ঠীর মধ্যে। নীতিবাগীশের দল শিল্প সম্বন্ধে অত্যন্ত কটু মন্তব্য করেছেন ; মনুষ্য-জীবনের বিশৃষ্খলা ও দুঃখকষ্ট নিরাকরণের জন্য যাঁরা সদা সচেষ্ট তাঁদের জীবনের গুরুত্বপূর্ণ দিকটা থেকে পলায়ন করার নামই হল শিল্প ; তাঁদের চোখে শিল্পের কাজ হল আমাদের ইন্দ্রিয়পথে চেতন্দর বিক্ষোভ সৃষ্টি করা। দার্শনিকের মধ্যে কবিসুলভ মনন-সাধনার অগ্রচারী মহাদার্শনিক প্লাতো নৈতিক আদর্শগত প্রেরণার বশবর্তী হয়ে কবি তথা চিত্রী ও গায়কদের নিন্দা করলেন ঘ্যুর্থহীন ভাষায়। তাঁর মতে, মানুষের চিন্তা এবং কর্মেব সর্বজনস্বীকৃত শৃষ্খলাটুকুকে বিপর্যন্ত করে দিতে পারে এই চারুশিল্প। জীবনের বান্তব সত্যটুকু থেকে কবির স্বপ্প মানুষকে বিক্ষিপ্ত করে দিতে পারে। এই সব অভিযোগ নীতিবাগীশদের মুখে আমরা শুনেছি প্লাতো-পরবর্তী যুগ থেকে। এরা আরো বললেন যে সঙ্গীতের নরম সূর শুনে শুনে মানুষের বীরত্বে, তার যুদ্ধ করবার প্রবৃত্তিতে মন্দা পড়তে পারে। ছবিতে অনুকৃতির অভাবিত রূপ দেখে মানুষের মনকে বান্তব

সত্য থেকে বিচ্যুত করতে পারে। সেণ্ট অগাস্টিন প্রমুখ অন্যান্য নীতিবাগীশের দল শিল্পের ইন্দ্রিয়পরায়ণতার দিকে বিশেষভাবে আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন। শিল্প মানুষকে ইন্দ্রিয়পরায়ণ করে তুলতে পারে। নন্দনতাত্ত্বিকদের মতই নীতিবাগিশের দলও শিল্পের ইন্দ্রিয়জ্ঞ আবেদন সন্থাক্ক অত্যন্ত সচেতন; বস্তুর ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য রূপটুকু মানুষের মনোযোগ এবং কল্পনাশন্তিকে আকৃষ্ট করে। মানুষ তার পার্থিব পারিপার্শ্বিকের সৌন্দর্যে আকৃষ্ট হয়। বিশ্বজগতের স্বষ্টার মহিমা মানুষ বিস্মৃত হতে বসে। এ কথা বললেন সেণ্ট অগাস্টিন। ইন্দ্রিয়গোচরতা ও ইন্দ্রিয়ের বশ হওয়া এ দুটোর মধ্যে খুব একটা বিশেষ পার্থক্য নেই। রং এবং রূপের জন্য আমাদের যে মোহ তা থেকে উক্ত মোহের রঙ এবং রূপকে পৃথক করা খুব সহজ্ঞসাধ্য নয়। সুন্দরের আবেদনে যখন মানুষের নিম্নতর সত্তা সাড়া দেয়, তখন মানুষ অসঙ্গ অচেতন সৌন্দর্য বস্তুতে তার আগ্রহটুকু সীমাবদ্ধ করে নাও রাখতে পারে। মহাদার্শনিক প্লাতো, মনীবী তলস্তয় এরা আশঙ্কা করেছেন যে ইন্দ্রিয় যখন একবার জ্ঞাগ্রত হয় তখন তা মানুষকে অবনতির গভীরে যে কোন মুহূর্তে নিয়ে গিয়ে ফেলতে পারে। মধ্যযুগীয় দর্শন-প্রতারা দর্শনকে ধর্মের অনুচারী বলে যেমন গ্রহণ করেছিলেন তেমনি তাদের মতে শিল্পকলা শয্তানের সহচর ব'লে পবিগণিত হয়েছিল। যে সুন্দরের আবেদন ইন্দ্রিয়েব পথে আসে তা মানুষের আত্মার সর্বনাশ সাধন করে।

ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য ব'লে চারুশিল্পের যে নিন্দা করা হয় তার খানিকটা তবু বোধগম্য। মানুষের উত্তেজনাপ্রবণ, সন্মোহিত ইন্দ্রিয়নিচয়ের শক্তি সশ্বন্ধে নীতিবাগীশের দল যে স্তুতি গেয়েছেন তা একান্তই অনিচ্ছা-প্রসূত। মনঃসমীক্ষা যৌনশক্তির সর্বাত্মক আবেদনের সতাকে সুপ্রতিষ্ঠ ক'রবার অনেক আগেই খ্রিস্টান নীতিবাগীশেরা অনুভব করেছিলেন কি ভাবে আমাদের ইন্দ্রিয়সমূহের কাজে যৌন আকান্ধা আপনাকে প্রচন্ধ কবে রাখে। ইন্দ্রিয়চেতনা ধীরে ধীরে যৌনচেতনার উজ্জীবন ঘটায়। নন্দনতাত্মিক অভিজ্ঞতাব যে সুতীক্ষ্ম উজ্জ্বল কপ আমাদের চোখ ধাঁধায় তার অনেকখানিই যৌনজীবনের সঙ্গে সম্বন্ধযুক্ত। শিল্পেব ডায়োনিজীয় রূপে যে উন্মাদনা, যে আবেগমুক্তির নিশানা, তার অনেকখানিই যৌন প্রকৃতিগত।

সূতরাং নীতিবাগীশেরা যে যে কারণে শিল্পের নিন্দা করেন তার অনেকগুলিই সম্ভাব্য এবং যথার্থ। কিন্তু তাঁরা এই থেকে যে সব সিদ্ধান্ত করেন তার সত্যতা সম্বন্ধে সন্দেহের অবকাশ আছে। যাঁরা আপন আপন অভিজ্ঞতাব জগতের মনেই দীয়াবদ্ধ থাকতে চান এবং তার সকল সম্ভাব্যতা এই জীবনেই আস্বাদন করতে চান তাঁদের কাছে শিল্পের বিরুদ্ধে এই ধরনের অভিযোগ অর্থহীন বলে মনে হয়। শিল্পেব ইন্দ্রিয়-গোচরতায় তার ইন্দ্রিয়ন্ধ আবেদনের বিরুদ্ধে এদের বক্তবা খুব বেশী জোরদার বলে অনুমিত হয় না। মেসফিল্ড প্রসঙ্গান্তরে বলেছেন যে আমাদের পঞ্চেন্দ্রিয় আনন্দে উন্মন্ত হয়ে ওঠে. এই সত্যটুকু জানি। কী পেয়েছি এবং আমরা কী নষ্ট করেছি তা জানি না। ছবি ও গান আমাদের অনন্তর্জপসমৃদ্ধ বহুমুখী অভিজ্ঞতার বিভিন্ন দিক সম্বন্ধে আমাদিগেব অধিকতর সচেতন করে। এর ফলে আমরা আরো সজীব ও প্রাণবন্ত হয়ে উঠি। যে সভ্যতা শৃঙ্খলা রয়েছে তাব প্রচেষ্টা যদি হয় আমাদের জীবনকে দীর্ঘায়িত করা, তা হলে এ কথা অবশ্য স্থীকার্য যে সেই সুশৃঙ্খল সভ্যতাব অন্যতম প্রচেষ্টা হবে জীবনকে বিচিত্রতর করে তোলা, জীবনের কুক্ষিটুকু প্রাণের গুণেশ্বর্যে ভরে দেওয়া। আমাদের ইন্দ্রিয়গত চেতনার অপমৃত্যুর সঙ্গে সঙ্গেই আমাদের সমগ্র সন্তার মৃত্যুও আসের হয়ে ওঠে।

আমাদের ইন্দ্রিয়চেতনা স্থিমিত হয়ে আসার সঙ্গে সঙ্গে আমাদের সমগ্র চেতন জীবনও স্থিমিত হয়ে পডে, আমাদের সমগ্র সন্তা নিস্প্রভ হয়ে আসে। অধ্যাদ্ম চেতনার উন্মার্গ-গমন সেই সব মানুষের মধ্যে সহজে চোখে পড়ে যাঁদের ইন্দ্রিয়-শক্তি তীক্ষ্ণ ও সতেজ ; যাঁদের চোখ রঙ দেখে না, তাঁদের অধ্যাত্ম-চেতনার উর্ধ্ব-গমনেও বাধা পড়ে।

তলস্তরের লেখায় আমরা পড়েছি যে শিল্প শুধুমাত্র আমাদের ইন্দ্রিয়গত প্রবৃত্তিসমূহের কণ্ডুয়ন করে। তিনি প্রত্যরের সঙ্গে, জোরদার ভঙ্গীতে, আপোষহীন কর্চে এই অভিযোগ জানালেন। কিন্তু শিল্পের বিষয়বস্তু অংশত যৌনজীবনগত হওয়ার জন্য এবং তার আবেদন কিছু পরিমাণে যৌনজীবনাশ্রারী ব'লে ভাকে ভয় করার যুক্তিযুক্ত কারণ আছে বলে এ যুগের মানুষেরা মনে করে না। আধুনিক কালে মানুষের অস্তর্দৃষ্টি যৌনজিজ্ঞাসাকে সন্দেহের চোখে দেখে না। তাকে ভীতির কারণ বলেও গণ্য করে না। অধিকাংশ নীতি সংস্থাব লক্ষা হল আমাদের আবেগ, মায়ামমতা ও আমাদেব চিন্তাব বিশুদ্ধিকরণ; এই বিশুদ্ধিকবণ-প্রক্রিয়ার শুরু হয় পঞ্চেন্দ্রিয়ের পথেই। আর ইন্দ্রিয়ক্ত অভিক্রতার শুদ্ধিটুকুই শিল্পকলার কাছে প্রাথমিক কামা বলে এতোদিন পরিগণিত হয়ে এসেছে।

শিল্পের বিরুদ্ধে এর চেযে সৃক্ষ্ত্র আপত্তিও উত্থাপিত হয়েছে। গোঁড়া বিশুদ্ধবাদীর (Puritan) দল চিরাচরিত নৈতিক আদর্শের ধুয়ো তুলেছেন ; রাষ্ট্র-ধুরন্ধরেরা রাষ্ট্রনীতির খাতিরেও বিপদের আশংকা ক'রে আপত্তি জানিয়েছেন। রাষ্ট্রের কর্তারা সমাজে শৃঙ্বলা রাখতে চান, অন্ততঃপক্ষে কিয়ৎ পরিমাণে। শিল্পের অন্যতম ধর্ম হল এই যে শিল্প শিল্পরসিককে তা শেখায় জীবন এবং জগতকে সম্পূর্ণ নতুন অভাবিত রূপ-কল্পনার মধ্য দিয়ে দেখতে। গোঁড়া বিশুদ্ধবাদীরা এতে আপত্তি জানায় কেন না, এক্ষেত্রে আবেদনটুকু হল ইন্দ্রিয়গত আবেদন। রাষ্ট্রকর্তা আপত্তি করেন চারুশিল্পে কল্পনাশক্তির বিস্তার সাধিত হয় ব'লে। কবির কল্পনা এমন সব বস্তুব আবিষ্কার করেন যা কখন জলে স্থলে কোথাও কেউ দেখে নি। বস্তুজগতে যাদের দেখা পাওয়া যায তাদের চেয়েও অনেক অনেক সুন্দর এই কবি-কল্পনার জগত। কবি হলেন জন্ম থেকেই বিপ্লববাদী: মহাদাশনিক প্লাতো এই মহাসত্যটুকুকে সর্বপ্রথমে উপলব্ধি করেছিলেন। লণ্ডন শহরের বস্তির জীবন অথবা শহরের উপকণ্ঠে শহরতলীর মানুষের জীবনেব সঙ্গে মহাকবি শেলী-কল্পিত সুশৃঞ্জল সৌন্দর্য মণ্ডিত আলো ঝলমল জীবনপ্রবাহের কী তুলনা করা যায়? মহাকবি মিল্টন তাঁর বিখ্যাত কাব্যকথার প্রাবম্ভে বললেন যে তিনি মানুষের প্রতি ঈশ্বরের বিচারশীলতার ন্যায়নিষ্ঠাটুকু সকলকে প্রত্যক্ষ করাবেন কিন্তু উপসংহারে তিনি এমন সব জটিল প্রশ্নের অবতারণা করলেন যার ফলে আমাদের সহানুভূতি শয়তানের দিকে প্রধাবিত হল। শিক্কের আবার প্রচারের একটা দিক আছে ; Uncle Tom's Cabin-এর মত সদগ্রন্থ এমন একটা বেগবান আন্দোলনের সৃষ্টি করতে পারে যা হয়ত একটা প্রাধীন জাতিকে অধীনতার নাগপাশ থেকে একদিন মুক্ত করে দেবে। কী ভাবে কখন যে শিল্পী তার শিল্পকর্মের মাধ্যমে একটা জাতির আবেগকে কল্পনার স্পর্শে উদ্দীপ্ত করে তুলবে, তার ভয়ে রাষ্ট্রকর্তা সদা সন্ত্রস্ত। কেন না এই উদ্দীপ্ত আবেগই চিরাচরিত অভ্যাসের সুদৃঢ় স্তম্ভণ্ডলিকে ধূলিসাৎ করে দেয়, শুভবৃদ্ধিজ্ঞাত শৃষ্খলাবোধ অথবা সুপ্রাচীন সংস্থাগুলির নীতি-শৃষ্খলকে হঠাৎ শিথিল করে তোলে। রাষ্ট্রকর্তা তার আইনের বেড়া ভেঙ্গে যাবে বলে সঙ্গীতমূপর কবিকে, আবেগময় নাট্যকারকে বড় ভয় করেন। সভ্যতার ইতিহাসে সমীক্ষকের বারবার আবির্ভাব হয়েছে সে এসেছে নিষেধের দণ্ড তুলে শিল্পীকে শাসন করতে, কেননা শিল্প শুধুমাত্র ইন্দ্রিয়কেন্দ্রিক নয়। তা থেকে রাষ্ট্রনৈতিক বিপ্লকেও সূচনা হতে পারে।

শিল্পী যখন শুধুমাত্র আপন গল্পে বিহূল কস্তুরী মৃগ মাত্র নয়, তখন সে তার শিল্পকর্মের আত্যন্তিক নৈতিক শক্তিটুকুকে, তার কল্পনাশক্তির কার্যকারিতাকে অস্বীকার করে না। প্লাতো

শিল্পের এই শক্তিটুকুকে এই কার্যকারিতাটুকুকে স্থীকার করেছিলেন বলে তিনি কেবল সেই কাহিনীগুলিই কবিদের বলতে বললেন, সেই গানগুলিই গায়কদের গাইতে বললেন, যা তাঁর পরিকল্পিত 'শ্রেষ্ঠ রাষ্ট্র' স্থাপনের অনুকূল। কবি শেলী কাব্রের স্বপক্ষে ওকালতি করতে গিয়ে তাঁর স্বভাবসুলভ আবেগ মুখর ভাষায় বললেন যে কাব্য হল মনুষ্যসমাজের আইন-প্রণেতা, যদিও সর্বজনস্বীকৃতির মর্যাদা সে পায় নি। কাব্য মানুষকে বিচলিত করে, তবুও কাব্যে নির্দেশ থাকে না, ন্যায়শাস্ত্রের পৌর্বাপর্য নেই সেখানে, বৃদ্ধিজাত কঠোর শৃঙ্ধলাবোধের অভাবও হয়ত সে লোকে পরিলক্ষিত হয়। তাকে রূপকথা, অলীক কল্পনা অথবা রূপকের মর্যাদা দেওয়া যেতে পারে। যে চিত্তে মালিন্য অপগত হয়েছে সেই চিন্তে যে শৃঙ্ধলাবদ্ধ জগতের ছবি ফুটে ওঠে, তাকে যদি সত্য করে তুলতে হয় তা হলে চার্কশিল্প যে সব ছবি যে সব রূপক নিয়ে কাজ করে তা দিয়েই মানুষের চিন্তবৃত্তিকে উদ্বেল করে তুলতে হবে। তাদের কর্মশন্তিকে নতুন নতুন পথে উৎসারিত করে দিতে হবে। কবিকল্পনা তাদের সেই সব কর্মে উদ্বুদ্ধ করবে, তাদের বিচারশক্তি কখনই যে সব কাজ তাদের করতে বলবে না। বিচারশক্তির অনপচয়তার প্রত্যন্ত সম্ভাবনায় শিল্পের নির্দেশনা সুম্পন্ট রূপে নৈতিক শিক্ষকের ভূমিকা গ্রহণ করে। এই আপাতঃ-অসম্ভব সম্ভব হয় কেন না শিল্পের-মধ্যে শিল্পীর কল্পনা শক্তিটুকু থাকার ফলেই শিল্পীর নৈতিক মর্যাদা এবং মূল্য বৃদ্ধি পায়।

গোঁড়া বিশুদ্ধবাদী শিল্পের নিন্দা করেন কেন না শিল্পের আবেদন হল ইন্দ্রিয়জ্ঞ ; রাজনীতিবিদেরা বারবার শিল্পকলার বিরুদ্ধে মত প্রকাশ করেছেন কেননা বল্লাছেড়া যে স্বপ্ন শিল্পীরা দেখেন তা অত্যন্ত বিপজ্জনক। আর একটি খুব জোরালো অভিযোগ এসেছে সাধারণ মানুষের তরফ থেকে ; তাঁরা মনে করেন যে শিক্সমৃষ্টি এবং শিক্সরস আস্বাদন এই উভয়বিধ কাজই হল নিক্ষল অবকাশ যাপন মাত্র। কাজের মানুষ যাঁবা তাঁরা শিল্পচর্চাকে বাস্তবের কাছ থেকে পলায়ন ছাড়া অন্য কিছু ভাবেন না। যাঁরা গোষ্ঠীপতি, যাঁরা শিল্পপতি, যাঁরা সংস্থার অধিকর্তা, এঁরা সকলেই শিল্পীকে সন্দেহের চোখে দেখেন, কেননা শিল্পী তাঁর শিল্পকর্ম ছাড়া অন্য কোন ব্যাপারে দায়িত্ব নিতে অনিচ্ছক : শিল্প-রসিকও সন্দেহভাজন কেন না তিনি তাঁর আনন্দময় সংবেদনটুকু ছাড়া অন্য কিছুতেই আগ্রহ প্রকাশ করেন না। শুধুমাত্র গতানুগতিকভাবে কাজকর্মটুকু করলেও এই পৃথিবীতে এতো কাজ করার রয়েছে যে তা বলে বলে শেষ করা যায় না। জীবনের এতো রকমের দাবী এবং এতো বকমের উদ্বেগ তার সঙ্গে জড়িত যে খুব কুশলী এবং শক্তিমান মানুষের প্রাণশক্তিও নিঃশেষ হয়ে যায় জীবন সংগ্রামেব তাগিদে। তাই শিৱসৃষ্টি ও শিৱরস আস্বাদন, এই উভয়বিধ কর্মই অত্যম্ভ ছেলেমানুষি বলে মনে হয়। একটি চতুর্দশপদী কবিতা লেখাব চেয়ে একটি শিশুর তত্ত্বাবধান করা অনেক বেশী দামী বলে অনেকে মনে করেন। শিক্সরস আস্বাদনের ব্যাপারেও বলা যায় যে জগতের অনস্ত বাস্তব দৃশ্যাবলী অনেক বেশী সক্রিয় ও প্রাণবান ; ক্যানভাসে আঁকা ছবির চেয়ে সে ছবি অনেক বেশী বাস্তব , ঘটনা-সন্নিবেশের চেয়ে জীবনের বাস্তব ঘটনাব জটিলতা ও আবগমযতা মানুষকে অনেক বেশী আকৃষ্ট করে। সাধারণ মানুষের কাব্জের দৃষ্টিকোণ থেকে সাহিত্য এবং সঙ্গীতে আমরা যা কিছু পাই তা হল বাস্তব জীবনের ক্ষীণ প্রতিধ্বনি মাত্র। যদিও উদ্বোধনী ভাষণে এঁরা সঙ্গীতের অধিষ্ঠাত্রী দেবীকে স্কৃতি করেন, তবু কিন্তু যাঁরা কাজের মানুষ তাঁরা মনে মনে জানেন যে শিল্প হল তৃচ্ছ, সেখানে পৌরুষের অভাব রয়ে গেছে।

শিকদ্ধবাদীদের এই ধরনের অভিযোগের সারমর্ম হল এই যে, চাককলা আমাদের রুটি বানায় না। এই অভিযোগের উন্তরে বলা যায় যে মানুষ কেবলমাত্র রুটি খেয়ে বাঁচে না। কাজের মানুষ অনুভব করেছেন যে শিল্প শুধুমাত্র একটা জাতির মানস লীলার বহিঃপ্রকাশ। আমরা শিল্পানন্দের আস্বাদন করি সেই আনন্দটুকুই পাবার জন্য। অন্য কোন উদ্দেশ্যমূলকতা এর নেই। আমাদের প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতাজাত সে আনন্দটুকু আমরা লাভ করি সঙ্গীত, সাহিত্য ও চিত্রকর্মের মাধ্যমে। নীতিবাগীশ সামাজিক অন্যায়ের সংশোধন কর্মে সদাব্যাপৃত। যে সমাজের ব্যবহারে বিকার প্রবেশ করেছে তার নিরাকরণে তিনি সদা যত্মশীল। বাস্তব জগতের বস্তুসম্ভার যথাযথ নিরন্ত্রণ ক'রে জীবনমানের উন্নয়নই হল কাজের মানুষের লক্ষ্য। তার মনের গহনে যে ছবিটি রয়েছে তাকে বাইরে মেলে ধরবার লীলার শিল্পী মাতোয়ারা। শিল্পরসিক তার ইন্দ্রিয় ও কল্পনার সামনে যে বিষয়টুকু রয়েছে তাতেই মগ্ম হ'য়ে আনন্দরসের আস্বাদন করেন।

কাজের মানুবের বিচারের দৃষ্টিকোণ থেকে চারুশিল্পের চেয়ে বেশি নিষ্ফল অন্য কিছুর কথা ভাবাই যায় না। বীটোফেনের সোনাটা রচনার সময় যন্ত্রশিল্পের ও রাজনীতির ক্ষেত্রে নিশ্চর কোন বিপ্লব ঘটে যায় নি। সোনাটা যাঁরা শুনেছেন তাঁদের প্রকৃতির কোন পরিবর্তনই হয়নি। তাঁরা যে সমাজে বাস করেন তারও কোন উল্লেখযোগ্য অবস্থানান্তর ঘটে নি। শিল্পীর আকস্মিক শিল্পসৃষ্টি কর্ম ঠিক ব্যবহারিক জীবনধারার কর্মকুশলতার মধ্যে আপনাকে মানিয়ে নিতে পারে না। শিল্পরসিক যে সময়ে বসের আস্বাদন করেন, সেই সময়টুক্তে তিনি জগতের আনক গুরুত্বপূর্ণ কাজে আত্মানিয়োগ করতে পারতেন। কিন্তু এই গুরুত্বের প্রশ্নে গোঁড়া বিশুদ্ধবাদী এবং কাজের মানুষের বিচারে বোধ হয় কোন ল্রান্তি ঘটেছে। কেন না বিশ্লেষণ করলে বোঝা যায় যে শিল্পসৃষ্টি ও শিল্প-রসাস্বাদন কর্ম হল সেই নৈতিক জীবনধারাই প্রতীক; যে ভাল জীবনের প্রস্তুতির জন্য নীতিবিদ সদ। ব্যগ্ন, এই নীতি-আশ্রমী জীবনায়নই কাজের মানুষের ও সমগ্র ব্যবহারিক জীবনের একমাত্র লক্ষ্য।

এ তত্ত্ব নিরন্তর প্রচার করা হয়েছে, যে সমাজে বাজি-মানুষ পরস্পরের মধ্যে সমন্বয় সাধন করেছে দেখানে সব কথার কচকচি অবান্তর আতরিক্ত হ'য়ে গেছে। পৃথিবী যদি স্বর্গ হত যদি সেখানে চাইবার আণেই সবকিছু পাওয়া যেত, তা হলে যন্ত্রশিল্প বা উন্নত ব্যবহারিক জীবনরীতির কোন প্রয়োজনই থাকত না। আমবা অশুভের মধ্যে, অমঙ্গলের মধ্যে বাস করি বলেই মঙ্গলের দিকে, কল্যাণের দিকে যাবার আমাদের একটা ঝোঁক আছে। আমরা ব্যবহারিক জীবনের কাজগুলি করি তার কারণ আমরা এমন একটা প্রতিকূল পরিবেশে জন্মাই যে পরিবেশটুকু ঠিক আমাদের জন্য সৃষ্টি হয়নি ; আমরা এই বিরুদ্ধ পারিপার্শ্বিকের মধ্যেই বড় হই। হোরেস এম্ ক্যালেন উপরোক্ত মতের অনুরূপ মত প্রচার করেছেন। যদি আমাদের জীবনের স্থল দক্তলোর অনায়াস নিষ্পত্তি ঘটে, তাহলে জীবনের কতটুকুই বা অবশিষ্ট থাকে? জীবনের স্থূল দ্বন্দণুলোর মতই স্থূল প্রয়োজনগুলোও যদি মিটিয়ে ফেলা যায়, তা হলে জীবনের আর কিছুই অবশিষ্ট থাকে কী? বিশৃ**শ্বল সমাজে**র নাগ**পাশ থেকে মুক্ত** হয়ে মানুষের আত্মা কী করে আপনাকে ফিরে পাবে? যখন সে তার বস্কু-জীবনের সর্বগ্রাসী সংঘাত থেকে মুক্তি পায় তখন তার আন্মোপলব্ধির জন্য, আত্ম-বিকাশের জন্য সে কী করে? যেখানে অবকাশ আছে, সেখানে এই প্রশ্নের সমাধানও রয়েছে। মানুষ সে কান্ধকে যথার্থ মূল্যবান মনে করে, যে কাজে সে আনন্দ পায় ; এইকাজ সে তার এই অবকাশের মৃহূর্তে সম্পাদন করতে ভালবাসে। সং আচরণ ও সং জীবন সম্বন্ধে নীতিবাণিশেরা এতো কথা বলেন অথচ সেগুলিকে কাজে ফুটিয়ে তুলতে তাদের কোন মাথা-ব্যথাই নেই। এই সংজীবনের মধ্যে মনুষ্য জীবনের সকল সম্ভাবনাই বিধৃত। ইন্দ্রিয়ন্ত সৃক্ষ্ম আনন্দানুভূতি, আবেগের প্রয়োজন ও সেই প্রয়োজনসিদ্ধি এবং এতদুভয়ের সমন্বয়, মৃক্ত চিন্তাক্রিয়াজাত আনন্দ, এ সবই হল

ভাগ্যবান মানুষের পরম সাধনার বস্তু। তাঁর জীবনে এদের আবির্ভাব ঘটে এবং অতীতেও ঘটেছে। মানুষ তার সংবেদনশীল সন্তার সমগুতাটুকু মাত্র নয়। আমাদের অভিজ্ঞতা বলে যে আমরা কখন কখন সক্রিয় আবার কখন বা নিষ্ক্রিয়। যেখানে কিছুই করার নেই সেখানে আমরা কিছু না কিছু, করার চেষ্টা করি। তাঁরা তাঁদের শক্তি-সামর্থ্যের সীমা লঙ্কন না ক'রে যা কিছুই করান না কেন তার দ্বারা একধরনের শিল্পসৃষ্টি সম্ভব হয়। তাঁদের কাছে যে কোন ধরনের বিষয় বা বস্তুই থাকুক না কেন তারা তাঁদের কর্মস্বর, তাঁদের মনকে সেই বস্তুগুলি নিয়ে খেলা করতে প্রেরণা দেয়। উদাহরণ হিসেবে বলা যায়, তার ফলে পিয়ানোবাদকদের হাত পিয়ানো বাজিয়ে সুরসৃষ্টি করে। তাঁদের জীবন শৃঞ্জলাবদ্ধ হবে, তাঁমা মুক্ত জীবনের অধিকারী হবেন। এই মুক্তি হল কোন প্রত্যন্ত উদ্দেশ্যের হাত থেকে মুক্তিলাভ। আপন আপন জীবনে শৃঞ্জলাবোধটুকু আসবে আগ্বানিয়ন্ত্রণের মধ্য দিয়ে।

নন্দনতাত্ত্বিক রসের আস্বাদন এবং শিল্প সৃষ্টিকর্ম এদের দৃটিকে আমাদের সভ্যসমাজের কাঠামোর মধ্যে সৎ-জীবনের অগ্রচারী হিসাবে গণ্য করা যেতে পারে। আমাদের সমকালীন মানুষদের যে ধরনের আনন্দের আস্বাদন করতে দেখা যায়, ঠিক সেই ধরনের আনন্দের অনুভৃতি তাঁরা পান, যাঁরা আপন আপন কর্তব্য আনন্দের সঙ্গে সম্পাদন করতে পারেন। দান্তের মহাকাব্য লেখার সময় ভগবান এবং কল্যাণকর্মের মধ্যে কোন পার্থক্যই করেনি তাঁর কবি-দৃষ্টি। এমন কী দেবদৃতদেরও তিনি কোন কোন কাজ নির্দিষ্ট করে দিয়েছিলেন। যে সর্বাঙ্গ স্মাজের কল্পনা তিনি করেছেন সেটা জাদুঘরে রাখা রসিকজনের সন্মিলন মাত্র নয়। সে সমাজে শিল্পীরা আপন আপন সৃষ্টিকর্মে নিরন্তর আত্মনিয়োগ করেন। আধুনিক সভ্যতায় শিল্পের কাজ হল শিল্পদর্শককে বক্তজগতের হাত থেকে ক্ষণিক মুক্তলাভে সহায়তা করা; শিল্পী আপনার সৃষ্টিকর্মে নিমগ্রচিত্ত হয়ে থাকেন। যে সমাজে মানুবের বিচারশক্তিকে অগ্রগণ্য করা হয়েছে, সেই সমাজের সকল কর্মেই শিল্পের ব্যঞ্জনাটুকু থেকে যায়। সেই সমাজের সকল আনন্দানুষ্ঠানের মধ্যেই নন্দনতাত্ত্বিক রসের আস্বাদনের আভাস এসে লাগে।

শিল্পের ব্যবহারণত মূল্য নেই, তা একেবারেই অসংলগ্ন। এই ধরনের সব উক্তি একেবারেই অধ্যোক্তিক। কাজ এবং খেলার মধ্যে আমরা যে পার্থক্য করে থাকি তা আমাদের অসংলগ্ন সমাজ-জীবনের দ্যোতক; আমাদের অপরিছন্ধ চিন্তার ফল বলেও একে বলা যেতে পারে। বন্ধুর শাশ্বত প্রকৃতির মধ্যে এই ধরনের কোন ভেদ করা যায় না। আমাদের সভ্য জীবনের কাজে-কর্মে আনন্দের কত অভাব, এই প্রভেদটুকু তা সরবে ঘোষণা করছে। আরো বলছে যে আমদের নন্দনতাত্ত্বিক রসের আস্বাদন কর্মটুকু একান্তভাবেই অসংলগ্ন এবং তুছে। মধ্যযুগে সাধারণ মানুষের দৃঃশ্বের বোঝা যদিও অনেক বেশি দৃঃসহ ছিল তবুও কারিগরেরা আপ্রন অপন রূপসৃষ্টি কর্মের মধ্য দিয়ে পেয়েছে আনন্দের অস্বাদন। আজকের মত যন্ত্রচালনারত সামান্য একটা সংখ্যায় তারা পর্যবসিত হয়নি। অতীতকালে প্রীসদেশের মানুষেরা আনন্দের জন্যই আনন্দটুকু আহরণ করত; কোন ভবিষ্যতের ভরসায় বর্তমান জীবনের আনন্দকে উপ্লক্ষা করত না।

শিল্পীর সৃষ্টির আনন্দ, রসিকের শিল্পরসের আস্বাদনজাত পুলকটুকু আমাদর সেই মহৎ সত্যাটুকুর দিকে অঙ্গুলি নির্দেশ করে বলছে যে সৃষ্থ এবং স্বস্থ সমাজব্যবস্থায় এই ধরনের আনন্দরসের আস্বাদন সম্ভব হয় সমাজব্যবস্থার ক্রমোন্নতির জন্য। আজকে আমরা যাকে সাধারণভাবে কাজ বলি, তার চেয়েও ব্যাপকতর অর্থে কাজকে যদি আমরা গ্রহণ করি তবে তাকে চারুশিল্প আখ্যা দেওয়া যেতে পারে। যে সব বস্তুর সৃষ্টিতে আনন্দ পাওয়া যায় সেই

সৃষ্টিকর্মে একধরনের সৃজনী-শক্তি বিরাজমান; এই সৃষ্টিশক্তির স্বতঃপ্রবৃত্ত আত্মনিয়োগের মাধ্যমে যে সৃষ্টি সম্ভবপর হয় তা প্রীতিপ্রদ, তা আনন্দদায়ক। এক্ষেত্রে খেলা এবং কাজের মধ্যে কোন পার্থকাই থাকে না। শিল্পসৃষ্টির খেলাকে আর তুছ্ব বলে ভাববার অবকাশটুকু থাকে না। সৌশ্বীন শিল্পরসিকের নিরাসক্ত আনন্দানুভূতির ও পরিবর্তন ঘটে। কবিতা, ছবি, এবং গানে আর শুধুমাত্র মৃষ্টিমেয় সৌশ্বীন শিল্পরসিকের অধিকারটুকু থাকে না। দেশের বৃদ্ধিজীবির চোখে সৃক্ষ্ম শিল্পরসের আস্বাদন ব্যাপারে বৃহস্তর জনসমাজের অধিকার স্বীকৃত হয়। সভাতার মৃল্যাটুকু মাপা হয় চার্কশিল্পের কষ্টিপাথরে বিচার ক'বে, সভ্য-জীবনেব অঙ্গ হিসেবে যে সব কর্মপ্রচেষ্টা স্বীকার করা হয়ৈ থাকে তারা কী পরিমাণে নন্দনভাত্ত্বিক শুলৈশ্বর্যে ঐশ্বর্যবান, তার উপরে সভ্যতার মূল্যায়নটুকু নির্ভর করবে। সভ্য মানুষের আনন্দে নন্দনভাত্ত্বিক আনন্দরসের প্রশান্তিকু কৃ বিশ্ব পাওয়া যায় তা হলে সে সভ্যতার যে যথার্থ মূল্য আছে, এই সত্যটুকু স্বীকৃত হবে। কালক্রমে শিল্পসৃষ্টি এবং শিল্পরসের আস্বাদন পরম যৌক্তিক ও বৃদ্ধি-আশ্রয়ী বলে বিবেচিত হতে পারে। কিন্তু এ যখন সম্ভব হবে তখন জীবনশিল্প চার্কশিল্পর অন্তর্ভূক্ত বলে গণ্য হবে। এই ধরনের সমাজে রাষ্ট্রনীতিবিদেবা মুখ্য শিল্পীর সম্মান লাভ করবেন।

সভ্যতার পরিবর্ধনে শিল্পের কী কাজ, এই প্রসঙ্গে এটা আমাদের বৃঝতে হবে। নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতায় পরাতাত্ত্বিক কোন সত্য উদবাটিত হয় কী না, সেদিকেও লক্ষ্য রাখা দরকার। বস্তু-জগতের অন্তরে কোন সারবন্তা আছে কী না, সতা বলতে আমরা কী বৃঝি এই সব জিজ্ঞাস্য নিয়ে দার্শনিকেরা মেতে রয়েছেন হাজার হাজার বছর ধরে। সত্যের অনুসন্ধান কার্যকে মানুষের অন্যতম মহৎ কৃতি বলে সাধুবাদ দেওয়া হয়েছে ; মানুষ নিরাসক্ত চিত্তে সত্যানুসন্ধান কর্মে আত্মনিয়োগ করেছে। এই সত্যানুসন্ধান কর্ম তর্কশাস্ত্র-অন্বিষ্ট। বস্তুজগতের অন্তরতম সন্তাটুকুর অনুষ্ঠানকর্মকে নন্দনতাত্ত্বিক কৃতি বললেও বলা যায়। সত্য কোন ঘটনার বিকৃতিমাত্র, আর ঘটনা হল সাক্ষাৎ অভিজ্ঞতালব্ধ ইন্দ্রিয়োপাত্ত ; চারুশিল্প এই ইন্দ্রিয়োপাত্তকে অনেক বেশি পরিষ্কার ক'রে, উজ্জ্বল ক'রে পরিস্থৃত ক'রে তাকে রসিকজনের দববারে হাজির করে : এর ফলে এদের সন্তা মহন্তর মর্যাদায় ভৃষিত হয়। আলস্য, স্বচ্ছ দৃষ্টির অভাব, এরাই বস্তুর সত্যটুকুকে যথাযথ দেখার পরিপণ্ডী। আমরা যে জগতে বাস করি তার সব কিছুই অস্পষ্ট, শিল্পী তাঁর লেখার মধ্য দিয়ে, ছবির মধ্য দিয়ে, রচনার মধ্য দিয়ে আমাদের চোখ কান খুলে দেন, আমাদের কল্পনাশক্তিকে উর্বর করে তোলেন, এই অস্পষ্ট বস্তুজগতে আমরা স্পষ্ট কবে সত্যটুকুকে দেখতে পাই। খোলা চোখে আমরা বস্তুব অন্তরে যেটুকু সত্য দেখতে পাই. ছবির মধ্যে তার ঢেয়ে অনেক পরিষ্কারভাবে সত্যের রূপটুকু অবলোকন করে থাকি। দৈনন্দিন জীবনে যে সব মানুষের সংস্পর্শে আসি, তাদের চরিত্র সম্বন্ধে আমরা একেবারে অজ্ঞ থেকে যাই, আর উপন্যাসে বর্ণিত চরিত্রকে অনেক সহজে বৃঝি কেন না তা অনেক বেশী স্বচ্ছ এবং বৃদ্ধিগ্রাহ্য। সত্যকে অনুধাবন করতে হলে পরাবিদ্যাগত কোন বিশ্লেষণমূলক আলোচনার মধ্যে তাকে পাওয়া শক্ত, শিল্পকর্মের অবিসংবাদিত সত্তার মধ্যে সেই সত্যটুকুকে অবেষণ করতে হবে।

আজকাল Cubism Expressionism প্রমুখ নানান ধরনের ism... বিশিষ্ট চিত্রকলার প্রদর্শনী জ্বগৎ জুড়ে চলছে। তাদের বোঝাবার জন্য ব্যাখামূলক পুস্তিকারও প্রয়োজন হচ্ছে। কিন্তু ইলোরা অজস্তার চিত্রকলা, খাজুরাহো, কোণারকের ভাস্কর্যকে বুঝতে কোন ব্যাখ্যাপুস্তকের প্রয়োজন হয়নি। এমন কথা কেউ কেউ বলতে পারেন যে সাক্ষেতিক ভাষায় প্রতীকধর্মী

কবিতাই যদি পড়তে হয় ত' আধুনিক বাংলা কবিতা না পড়ে চর্যাপদের কবিতাওত পড়া যায়। এখনকার যুগের লোকের কাছে ত' দুরের কথা, যে বাংলা ভাষা সৃষ্টির প্রথম যুগে লুইপাদ, ভূসুকুপাদ, চেগুণপাদ প্রমুখ চুরাশিটি বৌদ্ধাচার্য চর্যাপদ রচনা করেছিলেন তাও সমকালীন পাঠক পাঠিকার কাছে সুবোধ্য ছিল না। তারা তার রস এবং অর্থ গ্রহণে অপারগ ছিল। এমনকী বৌদ্ধসাধক সম্প্রদায়ের কাছেও তা সুখবোধ্য ছিল না। এই অর্থাভাসকে অতিক্রম করার উপায় হিসেবে একজন বৌদ্ধাচার্য বলেছেন "গুরু পুচ্ছই জান"— অর্থাৎ আপন গুরুকে জিজ্ঞাসা ক'রে চর্যাপদের অর্থ জেনে নাও। এরা যেমন এক গুহাসাধক সম্প্রদায় ছিলেন, বর্তমান যুগের আধুনিক কবিতাব রচয়িতারাও তেমনি এক গুহ্য কবিগোষ্ঠী। বাংলার কবিরাও এর ব্যতিক্রম নন। বৌদ্ধধর্মের বেলায় আমরা দেখি যে ভারতবর্ষে তার উৎপত্তি হ'লেও তা কালক্রমে ভারত থেকেই নির্বাসিত হয়ে চীন, জাপান, শ্যাম, কাম্বোজ, সিংহলে আশ্রয় (পয়েছিল। সেকালের এতো মূল্যবান 'চর্যাপদ' নেপাল, তিব্বত প্রভৃতি স্থানে কোন রকমে আপনার অস্তিত্ব টিকিয়ে রেখেছিল। কিন্তু এই সব মূল্যবান প্রাচীন গ্রন্থ জনসমাজে সমাদৃত व ना। अवमत यानात्र कना वित्तम व्यमनकात्न आयता त्रवीलनाथ, नकतन्न वा मुकारखत কাব্যগ্রন্থ সঙ্গে নিতে পারি কিন্তু চর্যাপদ বা সন্ধ্যাকর নন্দীর রামচরিতম নেবার জন্য উৎসাহ রোধ করি না। কেননা 'রসময়তার অভাবই' আধুনিক পাঠক পাঠিকার কাছে এদের অপাংক্তেয় করে রাখে। যে কবিতায় বা শিল্পকলায় রসের অভাব ঘটে তার মধ্যে প্রাণস্পন্দনটুকু খুঁজে পাওয়া যায় না। অভিধার উত্তরসাধক ব্যঞ্জনার অসম্ভাব ঘটে সেখানে। তাই শব্দার্থ ও বাক্যার্থকে ছাড়িয়ে কাব্যের প্রাণপ্রতিষ্ঠা ঘটে না ব্যঞ্জনার কল্পনা বেদীতে।

দার্শনিক বের্গর্ম এই সভাটুকুকে জেনেছিলেন বলেই তিনি বলতে পেরেছিলেন যে দার্শনিকের বিশ্লেষণের চেয়ে কবির সংজ্ঞা অনেক সহজে সত্যের অন্তরে প্রবেশ ক'রে তাকে উদ্বাটিত করে। ক্রোচে এই সত্যের সন্ধান পেয়েছিলেন বলেই বললেন যে শিল্পীর সমগ্র সৃষ্টিকর্মটুকু একটি কথায় ব্যাখ্যা করা যায়; কথাটি হল Intuition বা স্বজ্ঞা। দার্শনিক বিশ্লেষণর্মমী আলোচনায় পাতার পর পাতা জুড়ে মানুষের অমৃতত্ব সম্বন্ধে ব্যাখ্যা করতে পারেন কিন্তু তা ততটা বোধগম্য হবে না যতটা বোধগম্য হবে ওয়ার্ডস্বার্থের কবিতার কয়েকটি চরণ পাঠ ক'রে অথবা প্লাতো-কথিত কোন রূপকথা শুনে। সিজ্ঞানের আঁকা তুষারবৃত গাছের ছাল আমাদেব সজ্ঞাগ করে তুলবে গাছের সংজ্ঞা সম্বন্ধে। এর আগে এমন করে আমরা কখনও একটি গাছের অস্তিত্ব সম্বন্ধে এতোখানি সচেতন ইইনি। অন্য কথাও বলি। আমাদের জানাশোনা হাজারো মেয়ের চেয়ে বেশি পরিচিত মনে হয় আনা কারেনিনাকে। বস্তুকে তার ছায়া থেকে পৃথক করে রাখে যে অসামান্য বৈশিষ্ট্যটুকু তার দেখা আমরা পাই শিল্পের অলৌকিক লোকে।

### জগত, কথা ও কবি

কথা বলার যে শৈলী, যে আঙ্গিকে কবি কথা বলেন তা শিল্প তত্ত্বের এক অতি রহস্যময় সমস্যা। মানুষের দৈনন্দিন কাজকর্মের ক্ষেত্রে ভাষা একটি অতীব প্রয়োজনীয় হাতিয়ার। দৈনন্দিন জীবনের কাজকর্ম, বাস্তব অভিজ্ঞতার আদান প্রদান ভাষার মাধ্যমেই সম্পাদিত হয়। শব্দের অর্থ ও তর্কশাস্ত্রসম্মত ব্যঞ্জনাটুকু থেকে ভাষাকে যদি পৃথক করে দেখা হয় তা হলে বলতে হয় যে ভাষা একদিকে যেমন বাতাসের মত লঘু এবং শূন্য, অন্যদিকে আবার তার সারবন্তাও অনস্বীকার্য। ভাষা হল সঙ্গীতের মত স্পন্দমান, তার মতই পলায়ন তৎপর। কবির কথার সঙ্গে চিত্রীর রং ও রেখাকে যদি তুলনা করা হয় তা হলে বোঝা যায় যে চিত্রীর শিল্প-মাধ্যম কত বৃহৎ, কত দীর্ঘস্থায়ী। সমস্ত সাহিত্যকে বিশেষ করে কাব্যকে 'বর্ণ সঙ্কর শিল্প' বলা যেতে পারে। এক অর্থে সঙ্গীতের মতই কাব্যের আবেদন তার সুর, তার বিশেষ স্বরগ্রাম, তার নিজস্ব ধ্বনিবিন্যাসকে আশ্রয় ক'রে ভাষার মাধ্যমে আপনাকে প্রকাশ করে। কাব্যকে আমরা ভাব আদান-প্রদানের বাহন হিসেবে ভাবতে পারি, শুধু এই বাহনটি ছলৈশ্বর্যেমণ্ডিত, অন্যান্য ভাবের বাহন থেকে তার এইটুকু তফাৎ। সঙ্গীতের মতই কাব্যের মৌল প্রকৃতি হল তা ভাবের বাহন হলেও অতিমাত্রায় কল্পনাশ্রয়ী এবং তা সহজেই শ্রোতার চিন্ত বিগলিত করে। কবিতার এই দ্বিবিধ কার্যকারিতা লক্ষ্যণীয়। একদিকে কাব্য ধ্বনি সুষমার, ধ্বনি-কৌশলের আশ্রয়, অন্যদিকে আবার তা ভাববিনিময়ের বাহন। সকল সাহিত্যকেই এই দ্বিবিধ লক্ষ্যাভিমুখে অগ্রসর হতে হয়। ভাষা একাধারে কাজের ভাষা, আবার তা সঙ্গীতেরও ভাষা ; একদিকে যেমন তাতে সুর আছে অন্যদিকে আবার তার তর্কশান্ত্রসম্মত রূপও আছে। তার জন্যই সাহিত্যের দুটি রূপ পরস্পরকে তির্যক ভঙ্গীতে ছুঁয়ে চলে গেছে। তারা হল গদ্য ও পদ্য। আদর্শগতভাবে গদ্য হবে এক ধরনের বীজ্ঞগণিত, এক বিশেষ ধরনের সংকেত থার্তা। যে ভাবটুকু বহন কয়া দরকার তার বাহন হওয়া ছাড়া গদ্যের অন্য কোন কাজ নেই। গদ্য সেই কাজটুকু দ্বার্থহীন ভাষায় করবে। যা বলতে চাইছি গদ্য শুধু সেইটুকুর প্রতীক হবে, সেইটুকুকেই এমনভাবে প্রকাশ করবে যেন সে সম্বন্ধে কারো কোন সন্দেহ না থাকে। বৈজ্ঞানিক সংগঠনেই গদ্যের রূপের পূর্ণতম প্রকাশ। সে হিসাবে শিল্প-পদবাচ্য হওয়ার কোন অধিকার গদ্যের নেই। অবশ্য শব্দেরও দুটি দিক আছে, এবং এই দুটি দিক থাকার ফলেই গদ্যকে শিল্প-বাহন হিসেবে গণ্য করা হয়। অবশ্য গদ্য খুব নির্ভরযোগ্য শিল্পবাহন নয়। খুঁতখুঁতে তর্কবিদ্যাবিশারদ যতই শব্দকে নিখুতভাবে ওধুমাত্র অর্থবাহী করার চেষ্টা করুন না কেন, শব্দের মধ্যে আবেগের ব্যঞ্জনা থেকেই যায়, ভাষায় ছন্দ নিত্য অনুস্যুত, বীজগণিতের সূত্রতেও এই ছন্দের সন্ধান মেলে। যে ভাষায় দার্শনিক শিল্পধর্ম-মূলক দর্শন-আলোচনা করেন তার মধ্যেও সেই ভাষার সহজ্ঞ ছন্দটুকু, ধ্বনি-সুষমাটুকু আপনা থেকেই ফুটে ওঠে। দার্শনিক দেকার্তের দর্শন আলোচনায় ফরাসী ভাষার ধ্বনি-মাধূর্য সহজভাবেই ফুটে উঠেছে। বের্গসেঁর দর্শনও এই ধানি-ঐশ্বর্যের জন্যই সুখপাঠ্য।

সাধারণভাবে বলা চলে কথা কেবলমাত্র শুদ্ধ শব্দ নয়। তার অঙ্গে আবেগের স্পর্শটুকু লেগে থাকে। যে পরিবেশের মধ্যে, যে শিক্ষকের কাছে ভাষা আমরা শিখি, তাঁদের কথা,

তাঁদের স্মৃতি ঐ ভাষার সঙ্গে ওতোপ্রোতভাবে জড়িয়ে থাকে ; বাল্যকালের কত মধুর স্মৃতি ঐ ভাষার সঙ্গে যুক্ত হয়ে আছে, যে সব পরিবেশে ঐ ভাষা ব্যবহার করেছি, তার স্মৃতিও অঙ্গাঙ্গীভাবে যুক্ত হয়ে গেছে ঐ ভাষার সঙ্গে। ভাষা সাধারণতঃ বীজগণিতের সূত্র হিসেবে গণ্য হয় না। অবশ্য বিশেষ বৈজ্ঞানিক গবেষণায় ভাষা এই ধরনের সাঙ্কেতিক ভূমিকা গ্রহণ করে থাকে। ভাষা সুস্পষ্ট অর্থবহ। এমন কথা নেই বললেই চলে যার প্রতি-অর্থ নেই। 'নিজের ঘর' 'মৃত্যু' প্রভৃতি কথার অর্থ হয় আমাদের আকর্ষণ করে আর না হয় বিকর্ষণ করে। যে সব কথার সুস্পষ্ট অর্থ নেই বলে বলা হয় তার সঙ্গে একাধিক আনুযঙ্গিক ব্যাপারের যোগ ঘটে যাওয়ার ফলেই শব্দের নিজস্থ অর্থটুকু হারিয়ে গেছে। শব্দের এই বিভিন্ন ভূমিকা থাকার ফলে গদাসাহিত্যকে 'সঙ্কর শিল্প' বা Hybrid art বলা যেতে পারে। শব্দ কখন কখন তর্কশাস্ত্রসম্মত প্রতীকরূপে কখন বা গীতময় ধ্বনিরূপে আবার কখন বা আমাদের আবেগের উদ্দীপক হিসেবে কাজ করে। শব্দের বিন্যাসগত যে ধ্বনি-সাম্য, তার অন্তরে সঙ্গীতের যে সম্ভাবনা লুকিয়ে থাকে, তাকে যথাযথভাবে গদ্য ব্যবহার করে না, কাব্য সেটুকুকে ব্যবহার করে। অবশ্য कथन कथन ছন্দোময় বর্ণবহুল গদোর ঢঙে যে প্রবন্ধ লেখা হয় তা মধ্যে শব্দের উপযুক্ত প্রসাদগুণ এসে যুক্ত হয়। ক্লাটন বুক বললেন যে গদ্যের বিশেষ গুণ হল সুবিচার, অর্থাৎ গদ্যে বক্তব্য বিষয়ের সঙ্গে তাল রেখে গদ্যের ঢঙটুকু নিণীত হয়ে থাকে। গদ্যের বিস্তারটুকু নিণীত হয় ভাষার দৃটি ক্রিয়ার কথা মনে বেখে, একদিকে ভাষা ভাবের বাহন, অন্যদিকে তা বস্তুর প্রতিচ্ছবি। গদ্য কী না করে? গদ্যে গল্প বলা যায়। দুরূহ বিষয়ের ব্যাখ্যা করা যায়, বিষয়গত জটিলতার সরলীকরণ করে গদ্য, স্থান এবং ব্যক্তির বর্ণনা দেওয়া হয় গদোর মাধ্যমে, আবার কোন বিশেষ ব্যাপার নিয়ে তর্ক-বিতর্ক, কোন ব্যাপারে কাউকে বৃঝিয়ে তাকে আপনার মতে নিয়ে আসা, এ সবই হল গদ্যের কাজ। মানুষের সমগ্র অভিজ্ঞতাকে গদ্য ব্যক্ত করে। গদ্য শুধুমাত্র শব্দের অর্থটুকু সম্বল ক'রে কাজ করে না। শব্দের দ্যোতনা ও ব্যঞ্জনাও গদ্যের কাজে লাগে। গদ্য কাব্য থেকে সঙ্গীতের সুরটুকু কর্জ করে। এতো বিভিন্ন ধরনের ভাবের বাহন বলেই গদ্য শুধুমাত্র ভাষার কলাকৌশল মাত্র নয়। কল্পনায় যে সমন্বয় সাধন সম্ভব গদ্য সেই সমন্বয়টুকু সৃষ্টি করে। গদ্য সেই কল্পলোকের উৎস। তাই উপন্যাস গদ্যকে আশ্রয় করে আছে।

Poetry যা কাব্য এমন একটা শিল্প যেখানে ভাবের ভাষা প্রোভাগে এসে দাঁড়ায়, কাব্যের ভাষাকে কবি, তার শ্রোভা অথবা পাঠক কেউ-ই ভুলে থাকতে পারেন না। দার্শনিক সাস্তায়ন যথার্থই বলেছেন যে কবি হলেন মূলতঃ কথার স্বর্ণকার; কথার সোনা দিয়ে তিনি কাব্যের অলঙ্কার গড়েন। শব্দেব যে ইন্দ্রিয়ক্ত আবেদন কবিকে আকর্ষণ করে, কবি তাঁর পাঠককে সেই শব্দের আমন্ত্রণটুকু পাঠান। অনেকে মনে করেন, যে সব কবির মাভৃভাষা ইতালীয়, তাঁরা সতাসতাই ভাগ্যবান। এই ভাষায় স্বর্বর্ণের এমন ছড়াছড়ি যে কথা বললেই এক ঝুড়ি স্ববর্ণ ব্যবহার করতে হয়; এ ভাষায় কবিতা না লিখে উপায় থাকে না। অবশ্য এটি যদি তার মাতৃভাষা হয়। সুইনবার্ণের মত কবিরা কখন কখন কেবলমাত্র শব্দলালিত্যের দ্বারা মুদ্ধ হয়ে এমন সব চরণ লিখেছেন যার বিশেষ কোন অথই হয় না। সেই সব চরণচয়নে শুধু রয়েছে পদলালিত্য, শুধু রয়েছে ধ্বনি-মাধুর্য।

এমন একটি কাব্যকলার কল্পনা করা যায় যে কাব্যকলায শুধুমাত্র স্বরধ্বনি ও বাঞ্জনধ্বনি পরস্পর যুক্ত হয়ে অর্থহীন ধ্বনি-সংগতি সৃষ্টি করে। সে ধ্বনি-সংগতি প্রাচ্যদেশের ঝাড় লগ্ঠনের মত বর্ণবহুল ও ঝলমলে হবে। এমন কবি এবং কাব্যপাঠ্যক রয়েছেন যাঁরা শব্দের

বর্ণ্চুকুও প্রত্যক্ষ করতে পারেন যেমন করে আমরা জলের বাহার ও পাতার রং প্রত্যক্ষ করি। ইংরাজী ভাষায় অনভিজ্ঞ একজন বিদেশী একবার বলেছিলেন যে, 'cellar door' কথাটি বড়ই মিষ্টি, এমন মিষ্টি কথা আমি জীবনে শুনিনি। এমন অনেক ইংবেজ কবি আছেন যাঁরা বুঝতে পারবেন যে ঐ বিদেশী ভদ্রলোকটি ঠিক কী বোঝাতে চেয়েছিলেন। শন্দের কারুকার্য সম্পন্ন করাটাই কিন্তু কবির সবটুকু কবিকৃতি নয়। স্বরুধ্বনি ও ব্যক্তনধ্বনির কুশলী সমন্বয় ঘটিয়ে কাব্যের সবটুকু বাঞ্জনা ফুটিয়ে তোলা যায় না। এই কুশলী সমন্বয় সাধনকর্মের মাধ্যমে যে আবেদনের সৃষ্টি করা যায় তা কাব্যের ইন্দ্রয়জ আবেদনেরও সবটুকু নয়। আর এক দিক থেকে ভাষার সঙ্গে সঙ্গীতের সাদৃশ্য আছে। সঙ্গীতের বিভিন্ন স্বর্গ্রামের (Tones) মতই ভাষারও বিভিন্ন শব্দাংশ রয়েছে। কিন্তু সেইটুকু সাদৃশ্য ছাড়াও গভীরতর সাদৃশ্য উভয়ের মধ্যে বিদ্যমান। বিভিন্ন স্বর্গ্রামের সমন্বয় যেমন সঙ্গীত সৃষ্টি করে না ঠিক তেমনি শব্দাংশকে একত্র যোগ করলেই কাব্য জন্ম নেয় না। মানুষের ভাষার মধ্যে যতি আছে, ছন্দ আছে ভাষার এই ছন্দটুকু এবং শন্দের ছেট ছোট খণ্ডাংশগুলি কবি তাঁর কাব্যসৃষ্টির কাজে লাগান।

অনেকে বলেন কবিতার ছদই হল তার বিশেষ শক্তি। মানুষের কান এতো সহজে, এমন অনায়াসে কেমন করে ছলেব আহানে সাড়া দেয় তার রহস্য বোধ হয় মানুষের জৈব অন্তরে লুকিয়ে আছে। ফুসফুসের আকুঞ্চন প্রসারণে নিঃশ্বাস-প্রশ্বাস গ্রহণের মধ্যেও বোধ হয় এই রহস্যের লীলা। সঙ্গীতে ছলের লীলা অতিপ্রত্যক্ষ, কাব্যে ছন্দ এক কল্পনা-রঙীন পরিবেশ সৃষ্টি করে, এই পরিবেশেই পাঠক কাব্যানন্দের আশ্বাদন করে, কবি-কথিত কাব্যালাকে পরস্পরের প্রতিবেশী হয়। কবির বক্তব্য পাঠক শোনেন। কবিতা হল কবির স্বপ্ন, কবি মানসের অনুভব মাত্র। কবির অভিজ্ঞতার ছোঁট বড় নানান আকারের ছবি তার কাব্যের মধ্যে প্রতিভাত হয়। কবি তার কাব্যে সঙ্গীতের সুষমাটুকু মিলিয়ে দেন; হঠাৎ-পাওয়া নানান শন্ধালঙ্কার কবি কাব্যের মধ্যে আমদানি করেন, কাব্য আপনস্বরূপে ঝলমল ক'রে ওঠে।

মার্কিন কবি ওয়াল্ট হুইটম্যানের কাব্যের দীর্ঘায়িত আলুথালু গতিছন, পোপের কাব্যের দুঢ়-পিনব্ধ চরণ, সুইনবার্ণের কাব্যের দীর্ঘ ছত্র, মহাকবি মিন্টনের অমিত্রছন্দের সামগ্রিক ছটার গতি স্ব স্ব কাব্যের আবেদনটুকু নির্ণয় করে। কাব্যের মৌল গতিচ্ছন্দ কবির দেখা স্বপ্নের পূর্ণাঙ্গ চারিত্রটুকু সযত্নে চয়িত শব্দের মাধ্যমে আপনাদের প্রকাশ করে। কিন্তু কবির স্বপ্ন বলতে আমরা কী বৃঝি? এই প্রশ্নেব উত্তরের মধ্যেই কবির সৃষ্টি এবং রসিকের রসানুভবের অনেকখানি নিহিত রয়েছে। কবিতা শুধুমাত্র পদ্যাংশের সমষ্টিমাত্র নয়, তার ছন্দ, তার মিল, তার শব্দ, তার অর্থ সবগুলিকে একত্র করলেও কাব্যের স্কর্মপটুকু পাওয়া যায় না। কবিতা হল সামগ্রিক সৃষ্টি। একটি সম্পূর্ণ দেহসোষ্ঠব ; কবিতার জন্ম হয় কবির অবচেতন মনোলোকের গভীরে ; কাব্যের সন্তা হল স্বপ্নের সন্তা যাকে কবি পুঁথির পাতায় অমর করে রেখে যান। আমরা সেই রাসায়নিক প্রক্রিয়ার কথা কিছুই জানি না, যে প্রক্রিয়ায় কবির স্মৃতি থেকে হাজার ছবি, কবি-মানসের সীমাহীন উদ্বেগ, তাঁর আনন্দ-উদ্বেলতা এক সঙ্গে যুক্ত হয়ে কবির কাব্যের কাব্যরূপটুকু সৃষ্টি করে। আমরা যদি সেটুকু জানতে পারতাম তা হলে কবি-প্রতিভা ছাড়াও অন্যান্য ক্ষেত্রে যে অলোকসামান্য প্রতিভার অধিকারে মানুষেরা কাজে কবছেন তাঁদের কৃতি-রহস্যেরও অনেকখানি উদবাটিত হতো। কবি ওয়ার্ডশ্বার্থ বললেন যে কাব্য হল শাস্ত মনে জীবনের অতীত আবেগময় মুহূর্তগুলিকে স্মরণপথে আনয়ন করা। তাঁর উক্তিতে কাব্যের ছন্দ-মিলের অতিরিক্ত যে সামগ্রিক আবেদন রয়েছে তার কথাই বলা হয়েছে। কবি-মনের কোন

একটি বিশেষ অবস্থায় কবি আপনার মনের গহনে লুকিয়ে রাখা ছবির সঙ্গে আপনার অন্তর্দৃষ্টি ও ভাবভাবনাকে সমন্বিত ক'রে যে দিবাস্থপ্প দেখেন তার নামই কবিতা। একটি চতুর্দশপদী কবিতাকে সাধারণভাবে গদ্যে হয়ত অনুবাদ করা যায়, তার অন্তর্নিইত ভাবটিকেও না হয় ব্যক্ত করা যায়। এক্ষেত্রে আমরা সহক্রেই বৃথতে পারি যে পারিপার্ম্বিকের চাপে আমাদের আনন্দের ভাজে পংক্তিভাজন করার প্রবৃত্তিতে ভাঁটা পড়ে। যদিও এই আনন্দের আস্বাদনে আমাদের জন্মগত অধিকার। কাব্যে যে অনুভৃতির কথা বলা হয়, তার যে অনুরণন ধ্বনিত ও প্রতিধ্বনিত হয় কাব্যের সবটুকু বিস্তার জুড়ে, তা কিন্তু কাব্যের জীবন নয়। তাই কবিতার ভাব তদ্বর্ণিত অনুভৃতির কথা ভাষান্তরে বললেও তার মধ্যে মূল কবিতার রস্টুকু মেলে না। পাঠকের চেতনায় যখন কবির স্বপ্নের প্রতিষ্ঠাটুকু ঘটে, যখন কবির সামগ্রিক দৃষ্টিটুকু পাঠক আপন অন্তর্দৃষ্টির বলে আপনার করে নেয়, তখন কবিতার আবেদনটুকু অব্যাহত থাকে, আনন্দের মন্দিরে কাব্যের জীবন্ত বিগ্রহের প্রতিষ্ঠা তখনই সম্ভব হয় যখন কবির দেখা জাতির টুকরো ছবি, তার অভিজ্ঞতার খণ্ডাংশ, তার ব্যক্তিগত জীবনের দুঃখ, তার আনন্দানুভৃতির ভূমা-রূপ আপনার সন্তায় সমন্থিত হয়ে যায়।

কাব্যে যে অনাদ্যম্ভ প্লাতোনিক সমগ্রতাটুকু পাই তাকেই আমরা 'কবির স্বপ্ন' আখ্যা দিয়েছি। কবি এই স্বপ্নটুকুকে পাঠকের মনে সঞ্চার করে দেন। কাব্যের ছন্দ এই স্বপ্ন-সঞ্চারে সহায়তা করে, কবিতায় জ্ঞাদু আছে তা কবিতা পাঠককে সম্মোহিত করে। কবিতার জ্ঞাদু হল কবিব ভাষার মনোহারিত্ব। তার সম্মোহনশক্তি পাঠকের মনোযোগ আকর্ষণ করে দুর্বারভার্বে। আমরা কোন এক কবিকথিত মানসিক পরিবেশটুকুতে বিশেষভাবে অভ্যস্ত হয়ে পড়ি। আমাদের জীবনেব গতিচ্ছন্দে কবিচিন্তের বহুমানতা এসে ঢেউ তোলে। আমরা কবির সঙ্গীতে মৃদ্ধ হই। তাই কাব্যের অন্তর্বতী বিভিন্ন উপাদানে কাব্যকে বিশ্লেষণ করলেও আমরা কবিতার স্বরূপটুকু কিছুতেই ধবতে পারি না। কবির জৈবিক স্বপ্নে আমরা মুহূর্তের জন্য অংশভাগী হয়ে পড়ি, এই স্বপ্নই ত কাব্য। কাব্যের হৃৎস্পন্দন আমাদেব হৃৎস্পন্দনের সঙ্গে মিশে যায়। যাঁরা কবি তাঁরা জানেন যে মনের গহনে কাব্যের সূত্রপাত হয় অর্থহীন সুরের ঝংকারের মত। ইংরেজী সাহিত্যে এমন অনেক কবিতার কথা আমর। জানি যার সূত্রপাত কবি-মনে হয়েছিল। এক অস্পষ্ট সুরের ইঙ্গিত থেকে, সে সুরে কথা তখনো সংযোজিত হয়নি, কবি-কল্পনার অস্পষ্টতা ক্রমে কেটে গিয়ে সে সুর আকার পেল, কথা পেল, অর্থ পেল। কাব্যরসিক জানেন যে শব্দের অন্তরালে, অর্থের পশ্চাতে যে সঙ্গীতের ধারা, যে ছন্দের প্রবাহ নিত্যবহমান তার জ্বন্যই তিনি কাব্য ভালবাসেন। মার্ক টোয়েনের কাব্যে পাওয়া অতি নিকৃষ্ট ছদই হোক অথবা মি-টনের কাবো পাওয়া উচ্চাবচতা-সমাকীর্ণ অমিত্রছন্দই হোক, যে কোন ধরনের ছন্দকে আশ্রয় ক'রে কাব্যকে থাকতে হবেই। ছন্দই হল সুরের প্রাণ। সুর নইলে কবিতার হৃৎস্পন্দন থেমে যায়। কবিতার ভাষায় যতই চাতূর্য থাক, ছন্দের সম্মোহনটুকু না থাকলে কবিতা -পাঠকের হৃদয়ে সুবের অনুরণনটুকু জাগায় না. সেই মুহূর্তের জ্বন্য কবির স্বপ্ন পাঠকের প্রাণস্বরূপ হয়ে ওঠে না।

ছান্দসিক বলেন, ছন্দের গতি এবং যতি, এরাও কাব্যের আবেদনটুকুকে পুরোপুরি ব্যাপ্ত করতে পারে না। কথা যদি শুধু পদের, পদাংশের যোজনায় ছন্দ-সুবটুকু মাত্র হত তা হলে তা পুরোপুরি শব্দ ও শব্দ-সমন্বয়কে কেন্দ্র কবেই আবর্তিত হত। কোন একটি বিশেষ শব্দকে কেন্দ্র করে যে বিচিত্র সঙ্গীতের সৃষ্টি হয়, যে ভিন্নধর্মী বিচিত্রতর জটিল হার্মনির সৃষ্টি সম্ভব,

তাদের কোনটিকেই আমরা কাব্যে খুঁজে পেতাম না। কেউ কেউ কাব্যকে বিশুদ্ধ সঙ্গীতের মর্যাদা দিতে চেয়েছেন, কিন্তু এই কাব্য-সঙ্গীত সঙ্গীতের চেয়ে খাঁটি হলেও, তা সৃক্ষ্ম হবে। কাব্যে আমরা কথার ব্যবহার করি এবং এই কথা ৩৫ শব্দ নয়, আমরা তা বলি মনের ভাব প্রকাশের জন্য। কথার গুরুত্ব কখনই উপেক্ষা করা যাবে না। যদি কবি কথার এই প্রকাশ-ক্ষমতাটুকুকে পুরোপুরি কাজে না লাগান তাহলে তিনি তাঁর কাব্যকণার অন্যতম মখ্য উৎসের অপচয় করবেন বলেই আমাদের ধারণা। কথার একটি তর্কশাস্ত্রসম্মত উৎস থাকে আর থাকে মনস্তত্বসম্মত মৌল উপাদান। এই দ্বিবিধ বিষয়ের উপরে কবির শিল্পকলা অংশতঃ নির্ভরশীল। কবি কথার রসাশ্রয়েতে বেশি মাত্রায় আগ্রহী। বৈজ্ঞানিক অবশ্য একে আমল দেন না। কবির কাজ হল সর্বোপরি কথার শক্তিটুকুকে নিয়ে, কথার সত্যাসত্য নিয়ে তিনি মাথা ঘামান না। কবি অভিজ্ঞতাকে প্রাণোজ্জ্বল করে পরিবেশন করেন, তা সে সংবেদনই হোক, তার নিজের দলের বিশেষ ভাব-ভাবনাই হোক, তাকে প্রাণবান ক'রে, উচ্ছল ক'রে কবি আপন কাবে। প্রতিষ্ঠিত কবেন। তেমনি ধারা অপরের ভাব-ভাবনা, অপরের সংবেদনকেও কবি আপনার কল্পনার রঙে ঐশ্বর্যবান ক'রে কাবে। পরিবেশন করেন কখন কখন। বাইরের যে অতিপ্রতাক্ষ জগৎ কবিচিন্তের দ্বাবে বার বার আঘাত হেনে কবির ইন্দ্রিয়-চেতনাকে জ্বাগ্রত করে, তাঁর আবেগকে উদ্দাম করে দেয়, তাঁর মনের ভাবসমুদ্রে তৃফান তোলে, সেই প্রাকৃত জ্বগৎকে কবি আপন কাব্যে রমণীয় মর্যাদা দেন। কাব্য-পাঠকের মনে কবি একটি বিশেষ মানসিক অবস্থার সৃষ্টি করতে চান। কাব্যে কথিত রূপকল্প, কবির আবেগ ও চিন্তা প্রভৃতিকে কাব্য-পাঠকের চিত্তে সঞ্চাব করে দেওয়া কবির উদ্দেশ্য নয়। রাষ্ট্রের বর্হিবিষয়ক সাঙ্কেতিক বার্তা বিনিময়ে ইংলাণ্ডের পরিবর্তে × চিহ্ন ব্যবহার কবা চলে। কিন্তু সেক্ষপীয়র ইংলণ্ডের যে বর্ণনা দিয়েছেন তা শুধুমাত্র তর্কশাস্ত্রবিদদের সংজ্ঞা নয়। সেক্ষপীয়ব বললেন ঃ 'এ দেশ শক্তি-ঐশ্বর্যে পরম গম্ভীব। মঙ্গলের পীঠস্থান, স্বর্গীয় উদ্যান ইডেনের অন্যতম রূপ, একে দ্বিতীয় স্বর্গ যললেও অত্যুক্তি হয় না। 'ইংলণ্ড' এই শব্দটি নানান ভাব, স্মৃতি ও কল্পনার উদ্দীপক, শৈশবের কত স্মৃতি, ইংরাজ জাতির ইতিহাসের কত অতীত ঘটনা, কত না রাজনীতি পাঠকের কল্পনায় ভীড করে আছে। কবিতার কথাগুলি অঙ্কশাস্ত্রের সাঙ্কেতিক চিহ্নমাত্র নয়, তা হল আবেগের উদ্দীপক। তারা শুধু বস্তু বা বিষয়ের কথা বলে না, তারা বলে জাগুত মানবাত্মার কথা। কবি তাঁর উদ্দীপনাময়ী ভাষায়, তাঁর ছন্দের গতিতে, তাঁর কাব্যের অনবদ্য শব্দসুষমায় পাঠকের স্তিমিত কল্পনাশক্তিকে জাগ্রত করে তোলেন।

সত্যিকারের কবিতা এই যে পাঠকের কল্পনাকে উদ্দীপ্ত করে তাব বিশিষ্ট শৈলীতে কবিতার কথাগুলিকে সাজিয়ে, তার ফলে পাঠক শিশুসুলভ কল্পনাব আশ্রয়ে নতুন করে অভিজ্ঞতা অর্জন করেন। সেই অভিজ্ঞতা পুরানো গতানুগতিকতাকে অস্বীকার ক'রে বিচিত্রতর ইন্দ্রিয়জ্ঞ সংবেদনকে আশ্রয় ক'রে নতুন রূপ পরিগ্রহ করে। তিনি তাঁর কাব্যে অভিজ্ঞতায় পাওয়া সমস্ত খুঁটিনাটি শুদ্ধ এক একটা আস্ত সংবেদনকে চিত্রিত করেন। ব্যস্তবাগীশ প্রাপ্তবয়স্ক মানুষের চোখে যে রঙ, যে গদ্ধ, যে স্বাদ, যে স্পর্শ একেবাবে রোজনামচার ব্যাপার হয়ে দাঁড়িয়েছে তাকেই কবি এক এক করে বর্ণনা করেন। এই ধরনের কাব্য-কলার প্রকৃষ্ট উদাহরণ আমরা পাই রূপার্ট বুকের একটি কবিতায়। আমরা যৌবনে পরিপূর্ণ স্বাস্থ্য থাকার সময়ে যেসব উত্তেজনাপূর্ণ সঙ্গীতময় মুহুওগুলো কাটাই, কবি তারই স্মারকবাণী আমাদের শুনিয়েছেন ঃ

And other such The comfortable smell of friendly fingers, Hair's fragrance, and the musty reek that lingers About dead leaves and last years ferns .... Dear names And thousand other throng to me: Royal flames, Sweet water's dimpling laugh from tap or spring; Holes in the ground, and voices that do sing; Voices in laughter, too, and body's pain Soon turned to peace, and the deep-panting train; Firm sands: the little dulling edge of foam That browns and dwindles as the wave goes home; And washes stones, gay for an hour, the cold Graveness of iron; moist black earthen mould; Sleep; and high places; foot-prints in the dew, And oaks; and brown horse-chestnuts, glossy new, And new peeled sticks, and shining pools on grass; All these have been my loves.' (Great Love)

ব্রক তাঁর কবিতায় যে অভিজ্ঞতার কথা বলেন সে অভিজ্ঞতায় শিশুর ইন্দ্রিয়জ অভিজ্ঞতার সঞ্জীবতা। কাবোর এই গুণটি সকল কাবোই বিশেষ করে ইংরেজী কাব্য-সাহিত্যে অতি প্রত্যক্ষ। হোমারের কাব্যে এই ধরনের অভিজ্ঞতার উচ্জ্বল নিদর্শন পাওযা যায়, কীটস এবং মিন্টনের কাব্যেও এই গুণের অসম্ভাব নেই। মিন্টনের কাব্যে মহন্তর মহিমার জটিলতা এই গুণটিকে ক্ষর করেনি। বস্তুর বর্ণোজ্জ্বল রূপটিকে কবি তাঁর সন্থ শব্দ নির্বাচন ও শৈল্পিক প্রয়োজনের মাধ্যমে আমাদের দেখান। কবি বস্তুটিকে বর্ণনা করেন তার ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য সন্তাটকর निएम्स पिरा : সমুদ্রকে তিনি মদের মত অন্ধকার বলেন, এথেনের চোখকে কটা বলেন, প্রত্যুষকে বলেন যে তার না কী গোলাপের মত আঙ্ক ! পশমের স্পর্শ, পুরানো কাপড়ের গন্ধ, বন্ধত্ব-ভাবাপন্ন আঙ্গুলের ছোঁয়া, গোলাপের ঘ্রাণ, কাঁটার হল ফুটিয়ে দেওয়া--- এইসব ভাষা বাবহার ক'রে আপনার ইন্দ্রিয়জ অভিজ্ঞতার কথা পাঠককে মনে পড়িয়ে দেন। আমাদের অতি পরিচিত ব্যবহারিক জগতে যে প্রতিক্রিয়াট্রক সাধারণতঃ হয়ে থাকে তা কবি আমাদের ভলিয়ে দেন , অনেকের মতে এইটুকুই হল কবির কাজ। আমাদের আদিম সংবেদনের রূপটিকে পুনরুদ্ধার করাই হল কবিকৃতি। শিশু বাঁধাধরা ছকে চলতে এবং বলতে শেখার আগে তার চোখ বা কান বিশুদ্ধ রূপ দেখে ও শব্দ শোনে, সেইটুকু রসিকজনকে দেখানো এবং শোনানই হল কবিকুলের মুখ্য কর্তব্য। শিশু যখন ট্রেনগাড়ী দেখে তখন তার কানে ইঞ্জিনের অন্ত্রুত শব্দটাই বড কবে বাজে। তাই শিশু টেনকে 'ছু ছু' নাম দিয়েছে। তেমনিধারা কবিও এই পরিচিত পারিপার্শ্বিককে অনেক নতুন নতুন অভিধায় অভিহিত করেন কারণ কবির জটিলতা-বর্জিত ইন্দ্রিয়-সংবেদনে পৃথিবীটা অন্যভাবে ধরা দেয়। এই ইন্দ্রিয়জ ছবিকে, সংবেদনকে মুখ্য বলে কবি এদের বিশেষ মর্যাদা দেন ; তাই কবি যে ভাষা ব্যবহার করেন তা একাধারে সরল ও আবেগ-সমৃদ্ধ। ইন্দ্রিয়ের কাছে তার আবেদন সর্বাগ্রগণ্য। যে কাব্য ইন্দ্রিয়ের দ্বারে সাডা জাগায় না তা আমাদের আবেগকেও উদ্বেল করে তুলতে পারে না। যে সব কথায় সহজেই ইন্দ্রিয় সক্রিয় হয় তাদের এমন অসংযত এবং যথেচ্ছ বাবহার নিত্যদিন ধরে হয়েছে যে কবি আর সহজে তাদের দিয়ে ইঞ্জিত ফল লাভ করতে পারেন না, তাই কবিকে নতুন বিষয়ের কথা, নতুন অনুষঙ্গের কথা চিন্তা করতে হয়। ঝলমলে কোন অনুষঙ্গের কথা কবি হয়ত অপ্রত্যাশিতভাবে বললেন। চমক ভাঙ্গে আমাদের, আমরা মনোযোগ দিই, শতাব্দীর একজন কবি পাদ্রীকে বললেন ঃ

'The modest water saw its God and blushed.'

এই বিস্ময়কর অনুষক্ষের মধ্য দিয়ে আমরা অনেক বেশি সজাগ হয়ে দেখি কেমন করে জল মদে পরিণত হল।

পৃথিবীতে উপমা এবং রূপকের ওপরে অনেক বই লেখা হয়েছে। আমাদের বক্তব্য হয়ত অনেক সহজ করে সরল করে বলা যায় অধিকাংশ ক্ষেত্রেই। কবির বক্তব্য বিষয়েব সঙ্গে যেসব বস্তুর নিত্য যোগ তা থেকে বক্তব্য বিষয়টিকে মুক্ত করে নিয়ে উপমা এবং রূপকের সাহায্যে নতুন নতুন অনুষঙ্গের সঙ্গে তাকে যুক্ত করে দিলে আমাদের পক্ষে যে কাব্য থেকে যে তথ্যটুকু লাভ করা সহজ্ঞ হয়, তা সজীব হয়ে ওঠে, প্রাণবস্তু হয়ে ওঠে, তীক্ষ্ণতা প্রাপ্ত হয়। রূপকের সাহায়ে তথুমাত্র কাব্যের বিষয়বস্তু ইন্দ্রিয়জ সংবেদনের মর্যাদাটুকু আনে না, কাব্যের বিষয়বস্তুতে প্রাণের সঞ্চার ক'রে তাকে আমাদের আবেগ, আমাদের আশা–আকাঙ্কা, আমাদের ঐতিহ্য এবং আমাদের অনুভৃতির সঙ্গে যুক্ত করে। অন্যভাবেও বলা যায় যে আমাদের কোন কোন আবেগানুভৃতিকে ইন্দ্রিয়জ অনুষঙ্গের সঙ্গে যুক্ত কবে তাকে হঠাৎ অতিমাক্তায় প্রাণবস্তু করে তোলা হয় ঃ

'My love is like a red rose.'

অথবা 'Du bist wie eine Blume.'

অথবা আবার বলি রূপার্ট ব্রুকের একটি আশ্চর্য সুন্দর কবিতার কথা। 'The Dead' কবিতায় কবি বলেছিলেন সেই সব মৃত মানুষদের কথা যাঁরা জীবনকে ভালবেসেছিলেন, যাঁরা সুন্দরকে ভালবেসেছিলেন। কবি বলছেন নিত্য-সুন্দর ফুলের কথা, বহুমূল্য পোশাক পরিচ্ছদের এবং দয়িতের গগুদেশের কথা যা একদিন অধুনা-মৃতদের পরম প্রিয় ছিল। তারপরে কবি যেন মন্তব্য না ক্রেই বলছেন ও

'There are waters blown by changing winds to laughter And lit by the rich skies all day and after. Frost with a gesture stays the waves that dance. And wandering loveliness; he leaves a white Unbroken glory, a gathered radiance,

A width, a shining peace under the night.'

দিনের বেলা আমরা যেসব নৃত্যচপল উর্মিমালা প্রত্যক্ষ করেছি তারা হঠাৎ এসে প্রাণের জগৎটার প্রতিনিধিত্ব কবে ও মানুষের প্রতিনিধিত্ব করে রান্তিরের শাস্ত পরিবেশে দেখা স্তব্ধগতি জলরাশি।

এই উপমা এবং রূপকের ব্যবহার করেন কবি গতানুগতিক ছাঁচে ঢালা অভিজ্ঞতার প্রতিবাদ হিসাবে। আকাশের চাঁদ আর অর্থহীন শুদ্র চক্রাকার বস্তুমাত্র নয়, চাঁদ হল রাত্রির রাণী। সূর্য হল আপনার রথে চংক্রমণশীল যৌবন-লাঞ্ছিত দেবতা। সুন্দরকে বলা হয়েছে যে সে হল পরিদৃশ্যমান বিশ্বজগতের অন্তর্গত এই অন্ধকার দেশের প্রাঞ্জল আলোকবর্তিকা।

'The soul of Adonais like a star Beacons from the abode where the eternal are.

এ সত্য অনস্বীকার্য যে সকল ভাষাই রূপকাশ্রা। অভিজ্ঞতায় যেটুকু পাওয়া যায়, নানান ভাবে ঘুরিয়ে ফিরিয়ে তাকে ব্যঞ্জনাময় করাই হল আলোচনার উদ্দেশ্য। যে সব কথা শোনামাত্র ইন্দ্রিয় তার অর্থ গ্রহণ করে সেই ধরনের কথা ব্যবহারের ফলে, আমাদের অভিজ্ঞতা এবং আরেগের নিগৃঢ় যোগসাধনের ফলে আমাদের আবেগজীবনের সঙ্গে বিশেষ অভিজ্ঞতার অন্তর্গুঢ় সম্বন্ধের প্রতিষ্ঠা ঘটলে আমরা কবির কাব্যকে অতি সহজ্ঞেই অনুধাবন করতে পারি, অর্থের উপলব্ধি সহজ্ঞ হয। এই কারণেই জ্ঞার করে বলা যায় না কোন একটি কবিতার সঠিক অর্থ কী। তার অনুবাদও সম্ভব নয়। পেয়ারা আস্বাদন করে তাব স্বাদটুকুর যথাযথ বর্ণনা দেওয়া বা পিচ ফলের স্পর্শটুকু সঠিক নির্ণয় করা কবিতার অনুবাদ করার মতই দুরূহ কর্ম। যে সঙ্গীতের পরিবেশে কবি একটি বিশেষ বার্তাকে প্রতিষ্ঠা করেছেন, যে শন্ধায়ন করেছেন কাব্যের ভাবটুকুকে প্রকাশের জন্য, যে সব রূপকের ব্যবহার করেছেন ভাবকে তীব্র করার জন্য, সে সবই অনুবাদকর্মে হারিয়ে যায়। কাব্য হল শব্দে প্রাণ-প্রতিষ্ঠা করা অথবা বলতে পারি প্রাণই শব্দের রূপে কাব্যে আর্বিভূত হয়। পার্থিব জগতটা কবির ভূবনে পরিণত হয়, সেই ভূবনটিই তার কাব্যের উপজীব্য। বোদ্ধা পাঠক যখন কাব্য পাঠ করেন তখন কবির চারপাশের পার্থিব জগতটাকে দেখতে পান। কবি এইটুকু অনায়াসে সম্পন্ধ করেন তার সঙ্গীতময় এবং চিত্রময় বাঞ্জনার মধ্য দিয়ে।

শিল্পীর মতই কবিও বঙ ও রূপের পূজারী। আমরা একটি কবিতা সংগ্রহ বা চয়ন করতে পারি যার বিষয়বস্তু গোলাপফুল। কিন্তু কবির মানসিকতায় শিশুসুলভ সতেজ ভাবটুকুথাকলেও কবি ত আর শিশু নন। তাঁর অনুভৃতির শূনাতা অনিশ্চিত, মেজাজের জটিলতা শিশুর অভিজ্ঞতায় একেবারেই অলভা। তাঁর কবিকৃতির কৌশলই হল তার খেযাল খুশি, আবেগকে প্রাণবস্ত করা, তাদের সত্য করে তোলা, এইটুকু না হলে কবি-পাঠকের কাছে তাদের যথাযথ রূপে হাজির কবতে পারেন না। কবি যে পছায় তাঁব সংবেদনকে উজ্জ্বল করে তোলেন, সেই একই কৌশলে এই কাজ্যুকুও তিনি সমাধা করেন। কবিতাকে অনেক সময় অনুভৃতির সঙ্গে একাত্ম করা হয়। পৃথিবীব অধিকাংশ গীতিকবিতারই বিষয়বস্তু হল কবির একান্ত ব্যক্তিগত আবেগময় জীবন। কবিরা বারবার মানুষের জন্ম ও যৌবনকে ঘিরে কাব্য রচনা কবেছেন। কারণ কবিরাও মানুষ এবং মানুষের আবেগের প্রতি তাঁদের অপ্রান্ত আকর্ষণ। কবিরা যখন এই সব বিষয় নিয়ে কাব্য রচনা করেন তখন তাঁদের সৃষ্টিতে প্রাণম্পদন্টুকু প্রত্যক্ষ হয়, তাঁদের কাব্য স্থারণীয় হয়ে থাকে। এর কারণ তাঁদের বস্তুব্যেব বিষয়বস্তু সাধারণবোধ্য ও সর্বজনীন বলে নয়, তাঁদের প্রকাশটুকু অনন্যসাধারণ ব'লে। কাব্যে কবি মানুষের কোন একটি অবিসম্বাদিত রূপে গ্রাহ্য মানস অবস্থার কথা বলেন মৃত্যুহীন ভাষায়ঃ

Oh, never say that I was false of heart. When absence seemed my flame to qualify As easy might I from myself depart

As from my soul which in the breast doth lie.

হাজার হাজার নরনারী তাঁদের প্রেমাম্পদের জন্য অম্পষ্টভাবে এক ধ্বনেব সুতীর আবেগ অনুভব করেন বটে কিন্তু তাঁরা সকলেই সেক্ষপীয়রের এই সনেটটিতে নিজেদের অনুভৃতিকে খুঁজে পান, কবি যেন সকলেরই আবেগের কথাটুকু অনন্যসাধারণ ভঙ্গীতে ব্যক্ত করেছেন। কবি-কথিত প্রেমের সজীবতা এবং প্রচ্ছন্ন বাস্তবতা তাঁদের আপন আপন অনুরাগ সম্বন্ধে সচেতন করে দেয়।

অ্যাবেগেব ভূবনে কাব্য হল সর্বোত্তম প্রবক্তা ; অন্য কোন কিছুর মাধ্যমে আবেগকে এমন সুন্দর করে প্রকাশ করা যায় না। সাধারণ মানুষের চোখে বা তর্কশান্ত্রবিদের কাছে যা একান্তই উপেক্ষণীয় তা-কবির মনোযোগের কেন্দ্রবিন্দু হতে পারে। জলের রাসায়নিক তত্ত্বে কবির কোন আকর্ষণ নেই, তিনি দেখেন জলের ওপরে রোদের ঝিকিমিকি, আলোর শুভ্র আভা। পৃথিবী থেকে সূর্যের দূরত্ব নিয়ে কবি মাথা ঘামান না। তিনি আলোর আশীর্বাদট্টকু অন্তরে অন্তরে অনুভব করেন। মানুষের সঙ্গে, বস্তুর সঙ্গে কবির যে নিত্যযোগ এবং তদ্জাত যে আবেগ কবির মনে সঞ্চারিত হয় তা একমাত্র কবিরই অনুশীলনের বস্তু। বৈজ্ঞানিক অথবা সাধারণ মানুষ এ ব্যাপারে কোন আগ্রহ প্রকাশ করেন না। ইন্দ্রিয়ের দ্বারে যে কাব্যের কোন আবেদন নেই তা যেমন মৃত ঠিক তেমনি যে কবিতা আবেগের উদ্রেক ঘটায় না তাও তেমনি মৃত। আবেগের উদ্রেক নানান ভাবে ঘটতে পারে। ব্রেক্ তাঁর দুর্জ্ঞেয়বাদের দ্বারা, ডোন তাঁর যৌন আবেদনের দ্বারা, দাস্তে তাঁর ভগবদ প্রীতির সাহাযো এবং শেলী তাঁর প্লাতোনিক ভাববাদের সহায়তায় আমাদের আবেগের প্রস্রবনকে বারবার মুক্ত করে দিয়েছেন। কবির মনে যে চিত্রকল্প এবং সঙ্গীতের সমারোহ শুরু হয় তা হল কাব্য-সৃষ্টির প্রাথমিক অবস্থা, প্রবল ভাবে বাঁচার জনাই এই চিত্রকল্প ও সঙ্গীতের সমারোহটুকু সম্ভব হয়, কবি এই প্রাচুর্যটুকু মনে মনে উপলব্ধি করেন, তাঁর আবেগ-অনুভৃতির অতলতাটুকু তিনি প্রকাশ করতে চান এবং অনেক সময়ে আপনার অজান্তে তিনি অপবের সঙ্গে এটুকু একত্রে উপভোগ করতে চান। What is Art গ্রন্থে ঋষি তলস্তম নিষ্ঠাকে নন্দনতত্ত্বের গুণ হিসেবে খুব উচ্চে স্থান দিয়েছেন। কিন্তু বস্তুতঃপক্ষে তলস্তম নৈতিক নিষ্ঠাকে বুঝেছিলেন। নন্দনতত্ত্বেব ভাষায়ও নিষ্ঠাকে গুণ বলে গণ্য করা যায়। কবিতার মধ্যে কবি আপনার উৎসাহ-আরেগ বহুলপরিমাণ অনস্যুত করে দেন এবং কাব্যের আন্দিকের মধ্যে এমন কৌশল থাকে যা পাঠকের মনে কবির উৎসাহ আবেগকে সঞ্চার করে দিতে পারে। বস্তু, ব্যক্তি অথবা ভাব কবির অনুভূতির উদ্রেক ঘটাতে পারে ; কবি আবেগবিহুল হয়ে পড়তে পারেন যে কোন একটি উদ্দীপকের প্রতিক্রিয়ার ফলে। মানুষের মনে ভাবের অস্তিত্বও তার পক্ষে মূলাবান অভিজ্ঞতা। কবির আঙ্গিকের প্রসাদগুণে এই ভাবেবও অবয়ব স্ফুর্তি ঘটাতে পারে, একথা বললেন মহাদার্শনিক হেগেল। কবি ওয়ার্ডস্বার্থের रुपर प्रात्कारिनएन जानत्म नृष्ठा करत। किन्नु ভाবও रुपराक नृष्ठाइत्म স्পन्ममान करत তুলতে পারে। কবি ভণ্হান লিখেছেন ঃ

"I saw Eternity the other night

Like a great ring of pure and endless light."

ইংলণ্ডে একশ্রেণীর কবি রয়েছেন যাঁদের কাব্যে ভাব ফুলের মত, সুন্দর তরুণীর মত মনোরম মূর্তি পরিগ্রহ করেছে। লুক্রেটিয়স থেকে আর্লিংটন রবিন্ধন পর্যস্ত কবিকুল এই শ্রেণীভূক্ত।

এমন ধারণা বহদিন ধরে চলে আসছে যে দর্শন ও কাব্যের মধ্যে একটা বিরোধ আছে। চিস্তাবিদের বিশ্লেষণ-মুখীনতা ও কবির ইন্দ্রিয়জ আবেগ-প্রবণতার মধ্যে একটা দ্বন্দ্ব রয়েছে। আমরা প্লাতোর লেখার মধ্যে দেখেছি কী ভাবে ভাব আবেগতপ্ত মুর্তিতে আবির্ভৃত হতে

পারে। যে কোন ভাবকে কোন রূপক অথবা রূপকথার মধ্য দিয়ে প্রকাশ করা যায়, কেবলমাত্র সূত্রাকারেই তা প্রকাশ-যোগ্য নয়। ফ্রিডাম গ্রন্থে প্লাতো অমরতাকে নিয়ে যে রূপকথার সৃষ্টি করেছেন, যে ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য প্রতিমার মাধ্যমে তাকে রূপ, দিয়েছেন, বলেছেন যে আত্মার রথ ছুটে চলেছে স্বৰ্গকে বারবার প্রদক্ষিণ করে, তা প্রণিধানযোগ্য। লুক্রেটিয়াসের মতে জীবনের আবেগময় পরিণতি দেখিয়েও দেখানো যায় যে ধর্মকে ঘূণা করেও স্বর্ণবর্ণোজ্জ্বল স্বাধীনতা এবং জীবন সম্বন্ধে বস্তুকেন্দ্রিক ধারণা থেকে মুক্তি পাওয়া যায় ৷ কবি-কল্পনা নানাভাবে উদ্দীপ্ত হতে পারে— ছোঁট বড়, মহৎ অথবা ক্ষুদ্র যে কোন উপ্দীপকই এই কাজের জন্য যথেষ্ট। যদি কবির কল্পনার বিস্তার এবং গভীয়তা থেকে থাকে তা হলে তিনি লুক্রেটিয়াসের মত সহজেই প্রকৃতির প্রাকৃত সৌন্দর্যকে মহাকাব্যের উপজীব্য করে তুলতে পারবেন ; সেই কাব্যে একদিকে যেমন বিষয়ের মাহাত্ম্য এবং মহিমা থাকবে অন্যদিকে তেমনি সেই কাব্যে সঙ্গীত এবং আবেগময় রূপকল্পেরও অসম্ভাব হবে না। কবির স্বভাবজ কাব্য-শক্তির ধর্ম হল ছন্দোময় চিত্রধর্মী উদ্ভাবনী ক্রিয়ার এবং এই বিশেষ প্রক্রিয়ার সঙ্গে বিমৃক্ত অনুসন্ধানী মনের সন্ধান সচরাচর প্রযুক্ত হয় না। যখন এই দুটো ভিন্নধর্মী ক্রিয়া যুক্ত হয় তখন আমরা প্রবল আবেগমুখর The Divine Comedy অথবা On the nature of things অথবা Paradise Lost-এর মত মহাকাব্যেব সন্ধান পাই। আমাদের যুগেও হয়তো এমন কাব্য রচিত হবে, এমন কবি হয়তো আবির্ভৃত হবেন যাঁর লেখায়, বস্তুজগতের সবটুকু জটিলতা এবং অদৃষ্টের লীলা কল্পনা-মুখর ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য রূপ পরিগ্রহ করবে, এবং পাঠকের বৃদ্ধি ও কল্পনাকে একই সঙ্গে উদ্দীপ্ত করে তুলবে। স্বধর্মে কোন বিষয়ই আপনাকে একান্তভাবে কাব্যের উপজীব্য বলে দাবী করতে পারে না। কাব্য সৃষ্টির মৃলে যা আছে তা হল কবি প্রতিভা। এই প্রতিভা কখন একটি গোলাপ-কোরককে নিয়ে কাব্য রচনা করে আবার কখন তা সারা বিশ্বব্রহ্মাণ্ডকে আপন কাব্যেব উপজীব্য বলে মনে করে। কবির কল্পনাগত অভিজ্ঞতার ওপর এটি একাম্ভভাবে নির্ভরশীল।

Prose বা গদ্যেব শিল্পরীতি আমাদের অন্য আর এক জগতে নিয়ে যায়। অবশা গান এবং পদ্যের মধ্যে এমন একটা ভৃখণ্ড রয়েছে যেটা উভয়েরই এলাকা বলে বিবেচিত হতে পারে। গদ্যের যে প্রাপ্তিক রূপ, সেইরূপে আমরা দেখি ভাব-ভাষাকে আশ্রুষ ক'বে আপনাকে প্রকাশ করছে এবং কী প্রকাশ রয়েছে গদ্যে সেটাই বড় কথা, কিভাবে প্রকাশ করছে সেটা বড় কথা নয়। গদ্য তার এই প্রাপ্তিকরূপে আপনার শিল্প প্রকৃতিটুকু হারিয়ে ফেলে, সে শুধুমাত্র প্রকাশের বাহন হিসাবে পরিগণিত হয়। গদ্যকে এইরূপে আমরা সঙ্কেত চিহ্নের, সাঙ্কেতিক বার্তার অথবা কথার বাবহার কম করার সূত্র হিসাবে, ও তাদের বিজ্ঞান হিসাবে গণ্য করতে পারি।

গণোর যে সীমান্ত এসে কাব্যের সীমান্তের সঙ্গে মিলে গেছে ঠিক সেইখানে গদ্য এবং পদের্য মধ্যে তফাৎ করা দৃষ্কব। গদ্যের মধ্যেও বিশুদ্ধ ভাষাগত উপাদান ও বিশুদ্ধ সঙ্গীত উপাদানের আবিষ্কার করা যে কোন লেখক অথবা পাঠকের পক্ষে সহজ্ঞসাধ্য। সংবেদনগত রীতিনৈপূণ্যে গদা স্বরবর্গ ও বাঞ্জনবর্গের বিভিন্ন সমন্বয় ঘটিয়ে যে ধরণের সৌন্দর্যসৃষ্টি করে তা কাব্যের মত মনোহারী না হলেও, তা যে রমণীয়, একথা অনস্বীকার্য। গদ্যের ছন্দ হল বিমুক্ত ছন্দ, কাব্যের মিলের থেকে এর প্রকৃতি সৃক্ষ্মতর। আপন স্বরূপে গদ্যকে শিথিল কাব্যরূপ বলা যেতে পারে। প্যাটরের মত লেখকের লেখা আমরা পড়ি তা সুন্দর শব্দবিন্যাসের জন্য, ডি. কুইন্সের বচনা পড়ি তাঁর চিত্রকল্প এবং গদ্যছন্দের উৎকর্ষের জন্য,

রাস্কিন পড়ি তাঁর স্থানে স্থানে বর্ণোজ্জ্বল বর্ণনার জন্য। অনেকের মতে এইসব লেখা গদারীতির উৎকৃষ্ট निদর্শন নয়, কেন না এদের মধ্যে অর্থের প্রাঞ্জলতা নেই। গদ্য বহুবিধ এবং এর অত্যন্ত্বত নমনীয়তা নানাবিধ প্রকাশ-সম্পাদনে সহায়তা করে। গদা এমন এক শিল্পের বাহন যে শিল্পের রীতিটুকু মুখা নয়। একটি দীর্ঘ প্রবন্ধে আমরা লেখকের ভাব অথবা মানসিক অবস্থার রূপটুকু খুঁজি এবং সেইরূপে লেখকের ব্যক্তিগত জীবনের কাব্যিক প্রকাশটুকু দেখতে পাই। কবিতার মত অতোখানি সংবেদনশীল প্রকাশ না চাইলেও আমরা গদ্যসাহিত্যে লেখকের প্রজ্ঞার অনন্যসাধারণ প্রকাশটুক দেখতে পাই। সেই অপরূপ প্রকাশভঙ্গী বস্তব্যের অধিক অর্থ বহন করে। নন্দনতান্তিক আদর্শের নিদর্শন হিসেবে আমাদের কাছে উপন্যাস বিশেষ আগ্রহপৃষ্ট মনোযোগের দাবী রাখে। সৃষ্টিকর্মের নিদর্শন হিসেবে সমগ্র কল্পনা প্রক্রিয়ার প্রকৃতির ওপরে বিশেষভাবে আলোকপাত করে। প্রাথমিক বিষয়ঞ্জান থেকে আরম্ভ করে সকল অভিজ্ঞতাই হল কল্পনাশ্রয়ী উপন্যাসমাত্র। আমরা বস্তুকে দেখি না ; আপনার প্রকৃতি এবং স্বভাবের নিরন্তর উদ্দীপন থেকে আমরা বস্তুর রূপটুকুকে গড়ে নিই। রূপকার্থে বলছি না, যথার্থই টেবিল, চেয়ার, গাছপালা, বাডিঘর, শাক-সব্জি রাজরাজড়া এরা সবাই আমাদের কল্পনাজাত। সংবেদন প্রবাহ থেকে আমরা যে ইন্দ্রিয়োপান্ত পাই তা দিয়ে আমাদের চারপাশের স্থায়ী বস্তুজগৎটাব নির্মাণ সম্ভব হয়। জগৎ সম্বন্ধে আমাদের যে ধাবণা বিদ্যমান তা স্থপতির কল্পনাব সঙ্গে তুলনীয়। অন্যলোক সম্বন্ধে আমরা যে ধারণা করি, আমাদের নিকটতম বান্ধব অথবা পরিচিত বাক্তিরও আমরা যে কপ কল্পনা করি, তাদের সঙ্গে নিত্য আলাপ-আলোচনা, ভাব আদান-প্রদানের মাধ্যমে ইতস্ততঃ বিশ্বিপ্ত ইন্দ্রিয়োপান্তকে সমন্তিত ক'রে যে কল্পিত জগৎটক সৃষ্টি করি তা হল আমাদের কল্পনার স্থাপত্য-শক্তির নিদর্শন।

আমাদের সমস্ত জ্ঞানই হল কল্পিত ছবি ; একে অলিখিত কল্পনাও বলা চলে। ঔপন্যাসিক ইচ্ছা করেই খুঁটিনাটি তথ্যাবলীকে পশ্চাদপটে স্থান দেন, ধটনাবলীব মধ্যে পারস্পর্য প্রতিষ্ঠা করেন এবং কর্মপ্রেরণা, আবেগ ও অভিমতকে চারিত্রসন্তা দান করেন। ভগবানের চেয়েও অপেক্ষাকৃত অধিক নিশ্চিত ভিত্তির উপর উপন্যাসকার আপন উপন্যাসের জগতটুকু সৃষ্টি কবেন। আমাদের অর্ধপরিচিত প্রতিবেশীর চেয়েও স্পষ্টতর ও অবিসংবাদিত সন্তা নিয়ে আমাদের সামনে আবির্ভূত হয়েছেন টম জোনস, ডেভিড কপারফিল্ড অথবা আনা কারেনিনা। এই সব চরিত্র শুধু যে বেঁচে আছে তাই নয়, এরা এদের নিজের জ্বগতে বেঁচে আছে। য়ুদ্ধ এবং বিপ্লবের পরিবর্তন সম্ভাবনার সঙ্গে সঙ্গে আনা কারেনিনা যে সমাজে তাঁর অপ্রূপ ঐশ্বর্যবান অথচ তাৎপর্যহীন জীবন যাপন করেছিলেন তা অন্তর্হিত হয়েছে। কিন্তু এই জীবনের পদ্ধতি, আনুষঙ্গিক গ্রাম্য জীবনযাত্রা, এর শুভাশুভের ধারণা চিরকালের জন্য ভাস্বর হয়ে আছে। তলস্তম একটি নতুন সভ্যসমাজের সৃষ্টি করেছিলেন, তিনি কোন সমাজব্যবস্থার कथांठिउ जडून करतन नि। काब्रनिक উপन्যारमत মহন্তম আবেদন হল এই যে আমরা উপন্যাসবর্ণিত পাত্রপাত্রীর ঐশ্বর্যের অংশভাগী হতে পারি অনায়াসে শুধুমাত্র কল্পনাকে আশ্রয় ক'রে। আমরা তাদের জয়লাভে বা বিপর্যয়ে সমানভাবে অংশ গ্রহণ করি একেবারেই স্ত্রিকারের কোন মূল্য না দিয়ে। আমরা যে দেশে কোনদিনও যাইনি সেই দেশে এঁদের সঙ্গে বিচরণ করি, এঁদের সঙ্গে যে ভালবাসার আস্বাদন করি তা পূর্বে কোনদিনও আস্বাদন করার সৌভাগ্য আমাদের হয় নি। আমাদের পরিচিত জীবনপেক্ষা বিস্তৃততর, বিচিত্রতর এই জীবনে অনপ্রবেশ লাভ ক'রে আমরা আমাদের পরিচিত জ্বগতের জীবনধারাকে আরও সুন্দরভাবে,

আবও গভীবভাবে উপলব্ধি করি এবং আরও ভালভাবে বঝতে শিখি। ঔপন্যাসিকেরা জীবন ও জগৎ সম্বন্ধে আমাদের যে কতখানি শিক্ষা দেন, তার সঠিক পরিমাণ নির্ণয় করা কঠিন, এঁদের কাছ থেকে আমরা আমাদের প্রতিবেশীদের সম্বন্ধে তাঁদের জীবনযাত্রার ওপর তাঁদের বিষাদবিধর চিম্তা-ভাবনার প্রভাব সম্বন্ধে অনেক জ্ঞান লাভ করি। এক অর্থে উপন্যাসকার হলেন আপনার যথার্থ দর্শনবেস্তা। অনেক পাত্রপাত্রী নিয়ে যদি একটা গল্প লিখতে হয় তাহলে অদষ্ট সম্বন্ধে এবং প্রকৃতি-দর্শন সম্বন্ধে একটি ধারণা থাকা দরকার। ঔপন্যাসিকদের মধ্যে যাঁর সবচেয়ে কম দার্শনিক চেতনা আছে বলে মনে হয়, তাঁর উপন্যাসের ঘটনা পারস্পর্যের পবিকল্পনায়, পবিবেশ সৃষ্টিতে তিনি ও তাঁর আপন জ্বগত সম্বন্ধে ধারণাটককে আপন শিল্পকর্মে রূপ দেন : যখন আমাদের উপন্যাসকার হার্ডি, আনাতোল ফ্রান্স অথবা ট্রমাস ম্যানকে আমরা দার্শনিক বলি, তখন তাঁরা নিশ্চয়ই তাঁদের সমকালীন দর্শনশাস্ত্রীদের চেয়ে অনেক সমদ্ধতর অর্থে দার্শনিক। তাঁরা তাঁদের চিত্রিত-চরিত্রের মধ্য দিয়ে, আপন আপন ব্যক্তিসন্তার মধ্য দিয়ে অস্তিত্বের সম্যুক মূল্যায়নটক করে দেন। তাঁরা তাঁদের যথার্থ জীবনমল্যায়নটক সমগ্র মানব-সমাজের অস্তিত্বের পটভূমিকায় নির্ণীত করেন। তাঁরা শুধুমাত্র মূল্যায়নই করেন না, তাঁরা নতুন এক জগতের সৃষ্টি করেন। সমসাময়িক দর্শনচিন্তায় আমরা এমন একটি জগতেব আবিষ্কার করতে নিশ্চয়ই পারব না, যে জগত উপন্যাসকারের সৃষ্ট জগত থেকে পূর্ণতর এবং ব্যাপকতর। কারণ ঔপন্যাসিকের মন অনম্ভে সংলগ্ন এবং তাঁর সৃষ্টি ও কল্পনা কালের বিস্তাবের গভীরে প্রবেশ করেছে।

## শিল্পের বিষয়বস্তু, দৃষ্টি ও দৃশ্যশিল্প

সুন্দর ভূবন সম্পর্কে শুধু আলোচনাই করা চলে না, চোখ মেলে তার দিকে চেয়ে দেখতে হয়। কথা বলার জন্য শুধু যে আমাদের জিহ্বা আছে তাই নয়, শোনাব জন্য যে কান আছে তাই নয়, দেখার জন্য চোখও রয়েছে। আমরা পূর্বেই দেখেছি যে আমাদের কান দিয়ে আমরা শুধু আনন্দের জন্য সঙ্গীত শ্রবণ করি না, শুধুমাত্র অর্থহীন শব্দও শুনি যা আপনাতে আপনি সম্পূর্ণ। আমরা প্রতীকী শব্দও শুনি। সে শব্দ তর্কশাস্ত্রসম্মত অর্থের বাঞ্জনায় মণ্ডিত। চোঝের পক্ষেও বস্তুগুলি অর্থহীন সঙ্কেত বলে মনে হতে পারে, কোন একটি পুস্তকের পাতায় দেখা অর্থহীন অক্ষর-সমষ্টির মত। অথবা কোন একটি বৈজ্ঞানিক গ্রন্থের বিশেষ ভাষায় লেখা দুর্বোধ্য আলোচনার মতও মনে হতে পারে পার্থিব বস্তুগুলিকে। মানুষেব ব্যবহারগত বৃদ্ধির মূল্যায়নে বস্তুগুলিকে প্রতীকশৃঞ্বল বলে মনে হয়। Vision & Design গ্রন্থে Roger Fry বলেছেন যে দিনমানে আমরা বস্তুজগতকে যেভাবে দেখি তাকে কোন ক্রমেই নন্দনতাত্ত্বিক দর্শন আখ্যা দেওয়া যাবে না। আমাদেব কাজের জন্য যেটুকু দেখা দবকার, কেবলমত্রে আমরা সেইটুকু দেখি। শিল্পতত্ত্বের দৃষ্টিকোণ থেকে বস্তুতে কতটুকু রঙ, রেখা, রূপ ও গুরুত্ব রয়েছে, তা আমরা একেবারেই দেখি না।

আমবা জানি বঙ এবং কপের দ্বারা প্রায সকলেই আকৃষ্ট হয়। মনস্তাত্তিকেরা আমাদের বলেন যে আমরা সকলেই ইন্দ্রিয়ত্র উদ্দীপনার উত্তর দিই পেশীজ্ঞাত প্রতিক্রিয়া মাধ্যমে। অধিকাংশ মানুযের ক্ষেত্রেই এই প্রতিক্রিযাটুকু অত্যন্ত দুর্বল। হয় কোন পেশীতে সামান্য আকৃষ্ণন জাগে অথবা কোন স্নায়ুতন্ত্রীতে সামান্য উত্তেজনা লক্ষিত হয়। চিত্রী অথবা ভাস্কর তাঁদের ইচ্ছা-শক্তি চালনা ক'বে আপন আপন সংবেদনকে ক্যানভাসে অথবা মর্মর ফলকে রূপদান করেন। দৃশ্যশিল্পের গুণাগুণ বিচার করার সময়ে শিল্পের দৃশ্যগত মূল্যটুকু বিচার করা হয়। অর্থাৎ দৃশ্যমান যে পটটি তার দ্বাবাই শিল্পকর্মের বিচার হয়। দৃশ্যশিল্পের মধ্যে দর্শনগত গুণাবলী ছাডাও যে শিরের অন্যান্য ধর্মের অস্তিত্ব রয়েছে, সেকথা আমবা এই প্রসঙ্গে আলোচনা করব। আমরা এই পরিপ্রেক্ষিতে যে চোখের কথাই ভাবি না কেন তা নিশ্চয়ই কোন না কোন মানুষের চোখই হবে এবং আমাদের চোখের সামনে যে কোন বস্তুই থাকুক না কেন তা গদ্য অথবা কবিতার কথার মত আমাদের কল্পনাকে উদ্দীপ্ত করবে। ঐ যে রূপ দেখছি, ওগুলো নিশ্চয়ই কোন বস্তুর রঙ ও রূপ, ক্যানভাসের ওপর আঁকা ঐ যে 'পিরামিড' দেখা যাচ্ছে ওটা নিশ্চয়ই কোন পবিত্র যুথবদ্ধ পরিবার, ঐ যে উপবৃত্ত দেখছি ওটি একটি মুখের ছবি, ঐ যে ছড়িয়ে পড়া লাল রঙ, ওকে আচ্ছাদনবস্ত্র বলে মনে করা যেতে পারে অথবা সূর্যাস্তের উচ্জ্বল আভা হিসাবেও ওকে কল্পনা করা যেতে পারে। কোন একটি ছবির বিষয়বস্তুকে মানুষের আবেগ-জীবনের সঙ্গে সম্পুক্ত বলেও গ্রহণ করা যেতে পারে। যে চোখ विষয়বস্তু অবলোকন করছে তা হল মানুষেরই চোখ এবং মানুষের চোখ শুধুমাত্র দর্শন-বিষয়ক মাধ্যমই নয় এবং চোখের শুধুমাত্র নন্দনতাত্ত্বিক আবহটুকুই যে আছে, তাও নয়। চোখের এই বিকল্প ক্রিয়া এতই প্রবল যে অনেকের চোখেই চিত্র হল নিষ্ঠুত দৃশ্যকাব্য। অবশ্য এঁরা কখনই

ছবি দেখার শৈলীতে অভ্যস্ত হননি এবং কখনো চক্ষু-ইন্দ্রিয়কে সেই ধরনের শৃঞ্জালায় শৃঞ্জালাবদ্ধ করেননি, যার ফলে চোখ শুধুমাত্র উপস্থিত বিষয়টুকুকেই দেখে এবং সেই দর্শন থেকে আনন্দ পায়। ছবির আনন্দ তার রঙ এবং রেখা থেকে আহরণ করতে হবে, ভাস্কর্য-কর্মের আনন্দটুকু পেতে হবে শিল্পকৃতির আকার ও আয়তন থেকে, স্থাপত্য-কর্ম দেখে আমরা আনন্দ পাব তার উপরিভাগের শিল্পকৃতি এবং গুরুত্বের পরিমিতিবাধ থেকে। স্থাপত্য-কর্মের বেলায় প্রয়োজনবোধ তার নন্দনতাত্ত্বিক রসাস্বাদনের মধ্যে অনুস্যুত হয়ে যায়। বাড়ি ঘরদোর দেখলেই তাকে প্রয়োজনের বিগ্রহমূর্তি বলে মনে হয়। একে কল্পনার সামগ্রী বলে বিবেচনা করতে দ্বিধা হয়।

ছবিকে ছবি হিসাবে দেখে তা থেকে আনন্দ পেতে হলে চোখের সারল্য এবং তাৎক্ষণিক আবেদনে তার সাড়া দেবার শক্তিটুকু আবার ফিরিয়ে আনতে হবে। অনেকের কাছেই আঁকা ছবি হল রঙিন ফটোগ্রাফ মাত্র, এচিং হল আর এক ধরনের ফটোগ্রাফি যার মধ্যে রেখাগুলি সূক্ষ্ম এবং সুস্পষ্ট রূপ নেয়। কিন্তু বাঁরা চিত্ররসিক মুখ্যত তাঁরা শিল্পের এই প্রতিনিধিত্ব কর্মে বিশেষ আগ্রহশীল নন। তাঁদের আগ্রহ হল দর্শনে এবং দর্শনের মধ্য দিয়ে আনন্দ পাওয়া যায় সেই আনন্দে। চিত্রকর্মে প্রধানতঃ রঙ ও রেখা এবং বিস্তারই মুখ্য। এক অর্থে কথায় চিত্রের প্রকৃতি নিয়ে আলোচনা করা বৃথা, যেমন বৃথা সঙ্গীতকে তর্কশাস্ত্রসম্মত সূত্রাকারে প্রকাশ করার চেষ্টা। রেখার মাধ্যমে ছবির ভাষাকে ব্যক্ত করা যায় না। ছবি থেকে যে প্রতিক্রিয়া হয় তা মিস্টিকের ঈশ্বর-দর্শনের প্রতিক্রিয়ার সঙ্গে তুলনীয়। একের প্রতিক্রিয়া অপরকে বোঝানো যায় না। চিত্র কর্ম আমাদের যে ধরনের আনন্দ দেয় তা হয়ত অন্যভাবে আমরা ব্যাখ্যা করতে পারি— তার বেশি কিছু নয়। De witt Parker সুন্দর করে তার Principles of Aesthetics গ্রন্থে বললেন ঃ

'It is most sufficient that the pictures move us through the vicarious presence on a canvas of a moving object, it must stir us in a more immediate fashion through the direct appeal of sense. For example, a picture which presents us with a semblance of the sea will hold us through the power which the sea has over us, but it will not hold us so fast as a picture of the same subject which in addition grips us through its greens and blues and wavy lines. The one sways only through the imagination, the other through our senses as well."

অর্থাৎ চলমান কোন বস্তুর ছবি 'ছবি' বলে মনে হলেই যথেষ্ট হল না, ইন্দ্রিয় পথে আরো সক্রিয়ভাবে তাকে আমাদের মধ্যে উত্তেজনাটুকু জাগাতে হবে। উদাহরণ স্বরূপ বলা যায় যে সমুদ্রের ছবি দেখে মনের মধ্যে সমুদ্রের সেই অনন্ত শক্তিটুকুর প্রভাব অনুভব করা দরকার। কিন্তু ছবির মধ্যে সেই শক্তিটুকু থাকে না যেটুকু মৌলিক বস্তুর মধ্যে থাকে। সমুদ্রের নীল, সবুজ রঙ আর তার সর্গিল উর্মিরেখার ছবি আমাদের মনকে অনেক বেশি আকর্ষণ করে। ছবি শুধ কল্পনার মাধ্যমে আমাদের প্রভাবিত করে। ছবির বিষয়বস্তু ইন্দ্রিয়পথে সংবেদন জাগায়।

বিভিন্ন রঙ ও বিভিন্ন স্বরগ্রামের মতই তা স্পন্দনমাত্র; ইথারের ভিন্নধর্মী স্পন্দনের ফলেই বিভিন্ন রঙের জন্ম। বিভিন্ন রঙের বিভিন্ন গুণ আছে এবং আমাদের স্নায়্তন্ত্রের ওপর তার কার্যকাবিতাও ভিন্ন। বিশেষ ধরনের স্পর্শ, শব্দ ও দ্বাণ আমরা পেয়ে থাকি। এগুলি

অদ্বিতীয় এবং এদের রূপাস্তর সহজ্ঞসাধ্য নয়। অনুষক্ষজাত বিভেদের কথা বাদ দিলেও রঙের বিভিন্নতার প্রতিক্রিয়ার ফলে আমরা আনন্দ এবং বেদনাবোধ করে থাকি। শব্দের মত বঙ্কের মধ্যেও বৈষম্য থাকে। লাল এবং বেগুনী রঙেব মত তীব্র উচ্ছ্বেল রঙও আছে, আবার বিভিন্ন স্তরের মোলায়েম নীলচে রঙেরও অসদ্ভাব নেই। বিশেষ বিশেষ রঙ থেকে নির্বিশেষ রঙ্কন শিল্পের উদ্ভব হয়েছিল কিছুদিন আগে; নির্বিশেষ স্বরণিক্স— যাকে আমরা সঙ্গীত বলি তা এই রঙ্গনশিল্পের সমতৃল্য। কিছু সংখ্যক মানুষ আছেন যাঁদেব ওপর রঙের বর্ণালির সামান্য ভেদাভেদের ভিন্নতর প্রতিক্রিয়া দেখা দেয়। তাঁরা বর্ণের সৃক্ষ্মতর ভেদ সম্বন্ধেও অত্যম্ভ সচেতন ও সংবেদনশীল। একখানি সুন্দর ছবির আকর্ষণ বহুল পরিমাণে দ্রষ্টার বর্ণ-সংবেদনশীলতার ওপর নির্ভরশীল। শিল্পী যে পরিমাণে দ্রষ্টার প্রাথমিক বর্ণ সংবেদনশীলতাচুকুকে কাজে লাগতে পারেন সেই অনুপাতে ছবির আবেদনেরও হ্রাস-বৃদ্ধি ঘটবে।

আমাদের সহজ অনুভৃতিতে চোখে দেখে রঙ সম্বন্ধে যা মনে হয় তার সবচুকু সত্য নয়। রঙের সঙ্গে প্রীতিপ্রদ এবং অপ্রীতিকর বহ স্মৃতি এবং সংবেদন বিজ্ঞড়িত থাকে। রক্তের সঙ্গে লাল রঙের, আকাশের সঙ্গে নীল রঙের, স্মালোকের অথবা গ্রীষ্মকালের সঙ্গে হলুদ রঙের, কালো রঙের সঙ্গে শোকের, ধৃসর রঙের সঙ্গে বিষাদের যোগচুকু সর্বজনবিদিত। অজ্ঞাতপথে আমাদেব সংবেদনের সঙ্গে স্মৃতির একটি নিগৃঢ় যোগ রয়েছে। তার জন্যই কোন একটি ছবির রঙে আমাদের মনে অপ্রত্যাশিত রকমের তীব্র প্রতিক্রিয়া কখন কখন দেখা দেয়। রঙের যে নন্দনতাত্ত্বিক আবেদন তার মধ্যে অনুসৃতি হয়ে থাকে চোখে দেখা রঙটুকু এবং স্মৃতিপথে টেনে আনা সেই রঙের অতীত স্মৃতি—— এদের উভয়েরই গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা।

অনেকেই রঙ দেখে খুশি হন, যেমন সমুদ্রের, আকাশের, বালির রঙে, আদি-বলর-বিলম্বিত মহাদৃশ্যের রঙের সমারোহে; বহুরূপীর বর্ণবৈচিত্র্যে আমাদেব উল্লাদের অন্ত থাকে না। আমরা আত্মহারা হয়ে পড়ি, মনে হয় যেন অনস্ত সুরসমুদ্রে ডুবে গেছি। রঙ্গীন স্ফটিকাধারে যে বর্ণবৈচিত্র্য্য, দীপাধারে যে বর্ণসমারোহের প্রতিফলন, হীরাজহবতে যে বর্ণালীব লীলা তার মধ্যে দর্শক ডুবে যান। ছবির মধ্যে অবশ্য আমরা কোন একটি রঙকে অসংলগ্ন একক হিসাবে পাই না. ছবির সমন্বিত রূপের মধ্যে তা একটা বিন্দুমাত্র, চতুর্দিকে তার রেখার বেষ্ট্রন, এই রঙ রূপকে নির্দিষ্ট করে দেয়। ভিনিসিয়ান চিত্রে বঙের বাহারই হল চরম শিল্পমূল্য (উদাহরণ হিসাবে টিশিয়ান এবং টিনটেরেটোর উল্লেখ করছি), তবু সে রঙ কোন একটি বস্তুর রঙ। চিত্রের যে কাঠামো তার স্পন্দনটুকুকে আশ্রয় করেই রঙের মাধুর্য। সুর্যান্তের ছবিতে রঙ দিয়ে দিয়ে রঙীন নকশা তৈরি করা শিল্পীর উদ্দেশ্য নয়; অভিজ্ঞতাকে কেন্দ্র করে যে সমৃদ্ধতর বর্ণবহুল স্বপ্প আমরা দেখি তাকে ছবির মধ্যে বিধৃত করে দিই এবং তা বহুল পরিমাণে বাস্তবের চেয়ে উক্জ্বলতর রূপ পরিগ্রহ করে।

শিল্পীর রঙ ইন্দ্রিয়গোচর সমনব্যুকু শিল্পে আমদানি ক'বে এবং এর মাধ্যমে ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য এক মনোরম পরিবেশের সৃষ্টি হয়। ছবির বিষয়বস্তুতে একধরনের আলো আর রং জুড়ে স্থিমিত সৌন্দর্যলোকের সৃষ্টি হয়। তারা চক্ষুগ্রাহ্য পরিবেশের অঙ্গ ও উপাদান। একটি বিশেষ দৃষ্টিকোণ থেকে বিচার ক'রে আমরা বলতে পারি যে রঙ হল চিত্রের বহিরাবরণ; ছবির বিষয়বস্তু রেখার মাধ্যমে ফুটে ওঠে, রূপ পায়; এগুলি হল চিত্রের উপজীব্য। দর্শনকৃতিকে রঙের ঔক্ষ্রল্যে ঐশ্বর্যনা করে তোলা হয়, দর্শনের তীক্ষ্ণতা,শক্তি ও গভীরতার প্রসার সাধিত ७৯৮ नन्मन्द्र

হয়। চোখ যখন দেখে, তখন সেই দেখার ভিতর দিয়ে ছবির মধ্যে সংহতিসাধন করে। এই সংহতিটুকু আসে রূপ এবং আকারের মাধ্যমে, বিভিন্ন বেখাব সমন্বয় এই রূপ ও আকারের আক্র।

রঙের মত রেখারও বিশেষ আবেদন আছে। আমরা বলি যে সুন্দর জিনিষ দেখা অনেক সহজ। ছবির বিভিন্ন অংশের মধ্যে সংগতি, বক্ররেখার সাবলীলতা, সরল সুনির্দিষ্টতা এরা সবাই এক হয়ে আমাদের নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দকে উৎসারিত করে। বিশেষ বিশেষ রকমের রেখা, ভগ্ন ও বক্ররেখা, সরল এবং তরঙ্গায়িত বেখা, বৃস্ত এবং উপবৃস্ত এরা সবাই সঙ্গীতের উচ্চ এবং নিম্ন স্বরগ্রামের মত, উজ্জ্বল এবং টিমটিমে রঙের সজ্জা মূল্যে আমাদের স্নায়ুগত প্রতিক্রিয়ার মধ্যে অভাবিত সমন্বয়সাধন করে। সঙ্গীতের তালের মত ছবির রেখাণ্ডলিও এক ধরনের সঙ্গীত বললেই হয়। রেখা-চিত্রে বঙের বালাই নেই। ফ্লোরেন্টাইন প্রমুখ চিত্র-শিল্পের অঙ্কন রীতিতে রঙের ব্যবহার গৌণ: খাঁদের কাছে চক্ষুগত ইন্দ্রিয়াবেদন অতিমাত্রায় সত্য, গুরা ছবির রেখা দেখে রেখার সঙ্গে সঙ্গে রেখাকে অনুসরণ করেন এবং ছন্দোময় সংযোগে যে নির্বিশেষ বিষয়টার সৃষ্টি হয় তার মধ্যে বাস করেন। অন্যান্য নন্দনতাত্ত্বিক কৌশলের কথা বাদ দিলেও গোথিক শিল্পের সমূলত ঋজুতা, রেনেসাঁস শিল্প-রীতির প্রলম্বিত সমতা, গ্রীক পুষ্পাধারের নৃতপরা রেখা-শ্রেণী প্রাচীন অঙ্কনশিল্পের অনমনীযতা— এসবই হল রঙ্গের আকর।

একথা বিশ্বাস করার যথেষ্ট কারণ আছে যে চিত্রের রেখার মধ্য দিয়ে আমরা গতিব সংবেদন, স্পর্শের সংবেদনটক পেয়ে থাকি। সহমর্মিতাবোধ— এই কথাটিব সাহায্যে অনেক নন্দনতত্ত্ববিদ চিত্রকর্মে এবং ভাস্কর্যকর্মেব মধ্যে দ্রষ্টা যে আনন্দলাভ করেন সেই আনন্দটুকুর উৎসের ব্যাখ্যা করতে প্রয়াসী হয়েছেন। সহমর্মিতাবোধকে 'Empathy বা Einfühlung বলা হয়েছে বিদেশী ভাষায়। এর দ্বারা আমাদেব শরীরের একটি বিশেষ প্রবণতাকে বোঝানো হয়েছে। মনুষ্যদেহ আপন উত্তেজনা ও গতিশীলতার মাধ্যমে বাইরের জগতে দেখা বিষয়টিব সম্যক অভিজ্ঞতাটুকু পেতে চায। কল্পনায আমরা ছবির প্রত্যেকটি রেখার সঙ্গে সঙ্গে চলি. ছবিব মধ্যে যদি কোথাও তালভঙ্গ হযে থাকে তা হলে আমাদের চলাব মধ্যেও তালভঙ্গ হয়. অনুভূতিব মধ্যে যে ছেদ পড়ে, এ তালভঙ্গ তায়ই ফল। প্রবহমান ওরঙ্গায়িত রেখা আমাদেব উত্তেজনার প্রশমন করে এবং আমাদের অনুভৃতি ও অর্ধ-উপলব্ধ নন্দনতাত্ত্বিক প্রতিক্রিয়ার মধ্যে আনন্দবসের সঞ্চার করে। সাহিত্যের ক্ষেত্রে আমরা যেমন উপন্যাসের চরিত্রগুলির জীবন্ত বিগ্রহরূপে নিজেদেব কল্পনা করি, তেমনি ধারা ছবিব অথবা মর্মর ফলকের জীবন্ত রেখাণ্ডলির মধ্যেও আমরা সাময়িকভাবে আমাদের অস্তিত্বটুকুকে কল্পনা করি। ভাস্কর্যকর্মে উপরোক্ত 'সহমর্মিতাবোধের' প্রকৃষ্ট উদাহরণ মেলে। 'ডিসকাস নিক্ষেপকারীর' মর্মর মূর্তির সামনে দাঁড়িয়ে আমরা তার গতি এবং স্থিতি এদুটোকেই আপন করে নিই। আমাদের পেশীতে উত্তেজনা সঞ্চারিত হয়, পেশী দুঢ়নিবদ্ধ হয়ে ওঠে যখন আমরা মাইকেল এঞ্জেলোর গড়া কোন পেশীবহুল মূর্তির যন্ত্রণা-কাতর অভিব্যক্তিকে অন্তরে উপলব্ধি করি। একসময়ে ওয়া-টার পেটার বলেছিলেন যে সব সাথক শিল্প আপন বিশিষ্ট উপাদান এবং আক্ষিকরীতিকে প্রোপরি কাজে লাগায়। ছবি দেখে আমরা যে আনন্দ পাই তার উৎস হল চক্ষুরীন্দ্রিয় এবং চোখের দরবারেই ছবির আবেদন এসে পৌছায়। সমকালীন সমালোচকেবা বিশেষ করে ছবির প্রাথমিক এবং দৃশাগুণেব উল্লেখ করেছেন। এদৈর অন্যতম এ্যালকট বার্ণস তার The art in

painting- গ্রন্থে এই ধরনের কথা বলছেন। ভাস্কর্য-শিল্প সম্বন্ধেও এদৈর মন্তব্য খাটে। . তর্কশাস্ত্রের রীতি মেনে বলা যায় যে সঙ্গীতের মত চিত্রও নির্বস্তু শিল্প বলে পরিগণিত হতে পারে। ছবিতে রেখা, রঙ ও আকার প্রমুখ উপাদান দ্রষ্টার আনন্দের আকর স্বরূপ। এরাই বোদ্ধা দর্শকের দৃষ্টি ছবির আত্যন্তিক মূল্যের প্রতি আকৃষ্ট করে। শিল্পবিচারে এই প্রান্তিক দষ্টিকোণ থেকে ম্যাডোনা অথবা একদল সন্ন্যাসীর প্রতিক্তির, এক ঝডি ফল অথবা বাডি प्तरातातत ছবি याँरे आँका হোক, সবাব মূল্যুই সমান। ছবির শিল্পমূল্য অথবা মনুষ্য-সম্বন্ধ সম্পর্কিত ভাবমূল্যের কোন ইতরবিশেষ হয় না। শিল্প-সমালোচকের চোখে কোন চিত্রের অন্তর্নিহিত জ্যামিতিক ছক অথবা ছবিতে বাবহাত রঙের মানচিত্রটক অতান্ত মলাবান বলেই মনে হবে। ছবিতে যে বিষয়কে চিত্রিত করার চেষ্টা হয়েছে সে সম্বন্ধে কোন উল্লেখ না করেই একথা বলা চলে। সমকালীন চিত্রসমালোচনায় একদল প্রান্তিক মতবাদী রয়েছেন খাঁদের মতে ভবিষাতে শিল্পে কোন বিষয়কে বা বন্ধকে চিত্রিত করার প্রয়াস থাকবে না. শুধমাত্র যা উপস্থাপিত করা হবে চোখেব সামনে সেইটুকুই দেখা হবে, মনোযোগ এবং কল্পনাকে বিক্ষিপ্ত করার জন্য কোন বিষয়কে শিল্পে চিত্রিত করার চেষ্টা করা। হবে না। দর্শকেব দৃষ্টি এবং চিত্রীর মনোযোগ যা দশনীয় তার প্রতিই থাকা উচিত, একথা বলাই বাহলা। অনাথায় চিত্রকলা দৃশ্যকাব্যের দৃশ্যরূপে প্রথবসিত হবে মাত্র। বাইরের বস্তুর দিকে আমাদের দৃষ্টি নিবদ্ধ নেই, ভিতরে যে দিবাস্বপ্ন বোনা হচ্ছে ভার দিকেই লক্ষ্য। যারা পড়তে শেখেনি ভারাও ছবি দেখে আনন্দ পেতে পারে। কিন্তু চিত্রকলা শুধমাত্র নির্বন্ধ রঙেব ও রূপের আধার মাত্র হবে, এ সম্বন্ধে সন্দেহের অবকাশ আছে। গুধুমাত্র এই ধরনের আধারে শিল্পকে যে পর্যবসিত করা যাবে না এব পিছনে নন্দনতাত্ত্বিক যুক্তি রয়েছে। আমাদের আগ্রহ ও স্বার্থ-জ্ঞডিত পরিচিত বস্তুই আধাররূপে পরিগণিত হয়। ছবির কোন গুণের ব্যত্যয় হয় না যদি ছবির মধ্যে একটা আকর্ষণীয় মুখচ্ছবি আঁকা থাকে অথবা এমন একটি নিসর্গলোকের দুশা আঁকা হয়ে থাকে যার মধ্যে দর্শক শান্তি, স্বাধীনতা অথবা আনন্দের সন্ধান পান। চিত্রী এবং দর্শকের এই সত্যটুকু সদা-সর্বদা স্মরণে বাখতে হবে যে চিত্রের বিষয়বস্তুকে চিত্রমলা অর্জন করতে হবে। সাধারণভাবে যা মানুষের কাছে মূল্যবান তাকে রঙে ও রেখায় দর্শকের চোখে মনোরম করে তুলতে হবে। সাধাবণ দর্শক যখন অভিযোগ করেন যে তিনি চিত্রে আঁকা 'সুযস্তি' বা মানুষের মুখ সত্যি কখনো দেখেননি, তখন তিনি অনুতভাষণ করছেন না। কিন্তু তিনি যে সত্যের কথা বলছেন তার দ্বারা তিনি চিত্রের শিল্পগুণের অপ্যশ করছেন না। ফটোগ্রাফিতে বিষয়কে যেমন হুবছ নকল করার চেষ্টা হয় শিল্পী নিশ্চয়ই সেই ধ্রনের চেষ্টা করেন নি। তিনি আপনার শিল্প-মাধ্যমে বাইরের পরিদুশামান জগতের কোন অংশকে চিত্রিত করতে চান নি, তিনি চেয়েছেন প্রাকৃতিক জগতের অথবা মনুষ্যলোকের একটি ভাবচিত্র আঁকতে যা একাধারে চিন্তাকর্ষক হবে এবং সমগ্র কল্পনাশ্রয়ী প্রতিক্রিয়াকে প্রকট করবে। যে রঙের ব্যবহার প্রকৃতিতে দেখি না, তা নন্দনতান্ত্রিক সমর্থন পেতে পারে। রেখার সমন্বয়ে এমন ভূচিত্র আঁকা যায় যা হয়ত সতাই কোথাও নেই, কিন্ধু যে ভূচিত্র নন্দনতাত্মিক বাস্তবতায় ন্যুন হবে না যদিও সাধারণভাবে তাকে সত্য বলা চলবে না। ছবিতে আনুপাতিক পরিণতি আনতে গিয়ে অনেক সময় প্রাকৃতিক বাস্তবতাকে বিকৃত করে উপস্থাপিত করতে হয়।

চিত্রকর প্রকৃতিকে অনুকরণ করেন না, যেমন তর্কশাস্ত্রবিদ বাস্তবের প্রতিলিপি রচনা করেন না। যা গুরুত্বপূর্ণ তা হল নন্দনতাত্ত্বিক বাস্তবতা। শিল্প যখন তাঁর শিল্পসৃষ্টির ইন্দ্রিয়জ

স্বচ্ছতা এবং দর্শনগত আনন্দটুকুকে ক্যানভাস অথবা পাথরের বুকে শাশ্বত করে রাখেন সেই মাহেন্দ্রলগ্নে আমরা নন্দনতাত্ত্বিক বাস্তবটুকুর দেখা পাই। এই বাস্তবটুকুর সৃষ্টি হয় শিল্পীর রেখায় ও রঙে। শিল্পী যে রঙ ও রেখার সমন্বয় ঘটান তার যৌক্তিকতা আমরা খুঁদ্ধে পাই ছবির গভীরতায় ও স্বচ্ছতায়, তার সৌন্দর্যরসে। তাই কোন মানুষের হবহ নকল করা ছবিতে তার মুখসৌন্দর্যের সত্যটুকু প্রকাশিত ন। হতেও পারে। তার মুখমগুলের স্থানে স্থানে হয়ত এমন সব রঙ শিল্পী আবিষ্কার করলেন, যে রঙটুকু হয়ত প্রকৃতি লাগাতে ভূলে গিয়েছিল। চোয়ালের পাশে হয়তো এমন একটা রেখা রয়েছে যার কোন ফটোগ্রাফিতে ধরা পড়ার সম্ভাবনা অল্প। তা সদ্বেও তাঁব ছবিটা বন্ধুদের খুবই স্পষ্ট এবং অর্থবহ বলে মনে হবে। যার তাঁকে দেখেন নি তাঁদের কাছেও ছবিটি অস্পষ্ট বলে মনে হবে না। প্রকৃতি থেকে যেটুকু পার্থক্য দেখা যাবে, যেটুকু বিকার পরিলক্ষিত হবে তা শিল্পীর শিল্প-আঙ্গিকের অংশ বলে বিবেচিত হওয়া উচিত। এই আঙ্গিকের সাহায্যে শিল্পী ছবিকে প্রকৃতির প্রতিচ্ছবি ক'রে গড়েন ফা, নন্দনতাত্ত্বিক অর্থে বাস্তব ও সুন্দর ক'রে রচনা করেন।

ছবির উপজীব্য অধিকাংশ ক্ষেত্রেই বস্তুজ্ঞগতের প্রতিকৃতি নয়, ছবিতে এমন এক ধরনের সন্তা প্রতিষ্ঠা পায় যা কেবল শিল্পজগতেই সুলভ। সেই চিত্রে যে জগত, যে সুসংহত বিশ্বের সৃষ্টি হয়, তার মূলে আছে কবি-কল্পনার আলো, যে আলোয় অবগাহন করে শিল্পের বিষয়বস্তু উজ্জ্বল হয়ে ওঠে। সেই জগতের কারণ উপাদান হল সুংসহত সঙ্গতি, রঙের, রেখার ও আকারের সমবয়; চিত্রী এই সঙ্গতি, এই সময়য়টুকৃকে ফুটিয়ে তোলার জন্যই সাধনা করেছেন। রঙের, রেখার ঐ ছােট্ট জগতটি বস্তুজগতের প্রতিনিধিত্ব করার জন্য আকর্ষণীয় নয়; এ জগত স্বছে, সুসংহত ও আলোকাজ্জ্বল, এতে বর্গ বৈচিত্র্য আছে, রেখা-সুয়মা আছে, শিল্পীর বেয়ালী মনের স্পর্শ যে কোন ভিনিসীয় ছবিতে অথবা Giorgione-এর আঁকা ছবিতে এমন এক ধরনের কল্পনার আলো এসে পড়েছে, যে আলোয় ছবির বিষয়বস্তু এক অনির্বচনীয় ঐক্যসূত্রে গ্রথিত হয়ে গেছে। ফ্রোরেন্টাইন শিল্পে এবং অন্যান্য সমকালীন শিল্পেও ছবির কাঠামোকে জ্যামিতিক পদ্ধতিতে ছবি থেকে পৃথক কবে দেখা যায়; এই কাঠামোটিকে ছবির শিল্প-সব্রের মেরদণ্ড বললে অত্যুক্তি হয় না। ছবি দেখে যে আনন্দ আমরা পাই তা হল শিল্পজাত আনন্দ, যা দেখেছি সেই দৃষ্ট উপাদানগুলির সমবয় মাত্র।

একথা বললে ভূল হবে না যে চিত্রণ-শিল্প হল একধরনের কাবা, অথবা বলা চলে, চিত্রণ-শিল্পেরও ছল আছে। কিন্তু দৃশা-শিল্পের যে ছল তা ছলেনাময় কথা থেকে স্বতন্ত্র। ছবিতে যে ছলটুকু পাই, যে কাবাটুকু সন্ধান করি তা সাহিত্যের বিষয়বস্তু নয়। Wattaeu-র গ্রাম্য পারিষদবর্গের উপস্থিতিতে ছবি রঙ্গীন চিত্রময় কাব্যুরূপে রসোত্তীর্ণ হয়েছে একথা সত্য নয়। ছবির রেখায় ও বঙে ঐ পারিষদেরা জীবন পেয়েছে, আপন আপন স্বাতন্ত্রে ফুটে উঠেছে। ছবির যে কাব্য তা হল রেখা ও রঙ: এদের নিজস্ব কল্পনার অনুরণন সমগ্র শিল্পকর্মটুকু জুড়ে থাকে। দ্রন্থার মধ্যে ছবি স্বপ্ন জাগায, দ্রষ্থাকে সন্মোহিত করে তার আপন ভাষ্য, আপন ছল্পের সহায়তায়। সে ভাষা, সে ছল হল চিত্রের, কাব্যের নয়। ঐ তরল নীল রঙ, ঐ ছায়াটুকু, ওই সতেজ ঋজু রেখার বাঁধনছেড়া নির্দেশ, ঐ আয়তনের অতিনির্দিষ্ঠতা, এই সব উপাদানের মধ্যেই মুহূর্তের জন্য দর্শকের চোখ ডুব দেয়, কল্পনা নিয়ন্ত্রিত হয়। রেম্ব্রান্টের, এল গ্রেকোর. ফ্রোরন্টিনীয় ব্রোঞ্জনের শিল্পকর্মের ছল আমাদের মনে দিবাস্বপ্রের ভাষাও হল চিত্রের ভাষা, সেই চিত্ররূপের অনুধ্যানটুকুও দৃশ্যমান বিষয়ের দারা নিয়ন্ত্রিত।

চিত্র সম্বন্ধে যা বলা যায় তা ভাস্কর্যকর্ম সম্পর্কেও একই অর্থে প্রযোজ্য। কিন্তু ভাস্কর্যশিল্পের একাধিক অঙ্গ রয়েছে যেগুলি বিবেচনা করলে একে চিত্র থেকে পৃথক করে বিবেচনা করতে হয়। সে পার্থকাটুকু কেবলমাত্র শৈলীগত নয়। ভাস্কর্যশিল্পের বিষয়বস্কু হল মানুবের দেহ ; নিজেদের দেহ সম্পর্কে আমাদের আগ্রহ থাকা স্বাভাবিক এবং আমরা আমাদের দেহসোষ্ঠবকে অত্যন্ত রমণীয় মনে করি এটাও সত্যি কথা। ভাস্কর্যকর্মের আবেদন তাই দ্বিবিধ— ইন্দ্রিয়জ্ঞ রমণীয়তার আবেদন এবং পরিচিত প্রিয় পাত্রপাত্রীদের মধ্যেও সচরাচর লভ্য নৈতিক মনোভাব, তর্কশাস্ত্রসম্মত অভিপ্রায় এবং কল্পনাশ্রয়ী অনুষঙ্গ— এদের দ্রষ্টব্য করে তোলার শিল্পপ্রয়াস। ভাস্করকৃত মূর্তি আমরা আগ্রহের সঙ্গে অবলোকন করি। তার ফলে ঐ মূর্তির উদ্যত পেশীমালার উত্তেজনাটুকু, আবার তার উত্তেজনা প্রশমনোত্তর শাস্ত ভাবটুকু সহমর্মিতা বোধের মাধ্যমে আমাদের মধ্যেও সঞ্চারিত হয়। আমাদের মনে স্পর্শ পাবার একটা আকাজ্ঞা জাগে, আমাদের স্পর্শানুভূতি উদগ্র হয়ে ওঠে। এই ভাস্কর্যকর্ম আমাদের আকর্ষণ করে আপনার বীরত্ব্যঞ্জক মর্যাদাটুকুর ঃ গুণে অথবা নৈতিক ঐশ্বর্যে অথবা যৌকনকালের শক্তি-সৌন্দর্যের উন্মাদনায়। গ্রীক বীর,গ্রীক ব্যায়ামবীর অথবা গ্রীক দেবতাদের মতই এই আকর্ষণ অনিবার্য। ভাস্কর্যকর্মে মানুষের মন, তার ইচ্ছা, তার অভিলাষ এরা সবাই দেহায়িত হয়, মর্মর পাথরে তৈরি মৃতিটি শুধুমাত্র মর্মর মৃতিই নয়, এটি হল পাথরে গাঁথা বিশেষ কোন মনুষ্য-আদর্শের ভাস্করকৃত ব্যপ।

এই কারণের জন্য এবং এডদ্বাতীত অন্যান্য কারণেও ভাস্কর্যশিল্প তার বিষয়বস্তুর জন্য এক বিশেষ ধরনের মর্যাদার দাবী করে। ভাস্কর্যশিল্প এমন একটা যুগে শ্রীবৃদ্ধি লাভ করেছিল যখন মানুষের জীবনশ্রীও সৌন্দর্যমণ্ডিত হয়ে উঠেছিল। উদাহরণস্থরূপ এথেনের রেনেসাঁস যুগের ইতালীয় জীবনষাত্রার ভাবগাম্বীর্যের উদ্লেখ করা যেতে পারে। যদিও মানুষের দৈহিক সুষমা এবং দেহসান্দর্যকে কেন্দ্র করে যাবতীয় রূপ-কল্পনাই হল ভাস্কর্যকর্মের উপজীব্য, তবু তার এমন অনেক সমস্যা রয়েছে যেগুলো চিত্রশিল্পে অলভ্য। একটি বিশেষ দিক থেকে এর বিচার করা যেতে পারে। যে কোন দিক থেকেই বিবেচনা করা হোক কেন, ভাস্করকৃত মনুষ্যমূর্তি আকর্ষণীয় শিল্পসৃষ্টি। ভাস্কর্যকর্মে সচরাচর রঙের ব্যবহার হয় না। শিল্প-উপাদানের স্ত্রপ এবং উপাদানে রচিত রেখার ব্যঞ্জনার ওপরই ভাস্কর্যকর্মের উৎকর্য নির্ভর করে। উৎকৃষ্ট ভাস্কর্যকর্ম আমাদের মধ্যে প্রবৃত্তিটুকু জাগায়। ভাস্কর্যকর্মের (তা সে মর্মরের ওপরই হোক অথবা ব্রোঞ্জের ওপরেই হোক, মসুণই হোক বা রুক্ষই হোক) প্রসাদগুণ্টুকুর নন্দনতান্ত্রিক গুরুত্ব অনেক। নশ্ব মনুষ্যদেহ ভাস্করেব শিল্পের বিষয়বস্তু। তাই আমাদের সভ্যসমাজে একে অসংলগ্ন নিন্দিত শিল্প বলেও একধরনের অভিমত রয়ে গেছে। যেখানে ভাস্কর্যশিল্প কোন विलिष निपर्गन निरा काक करहा, भ्रायान ভाञ्चतित काल वाक्रह तिलगीम यूरात मामाना ধারণার অনুরণন, আর যখন ভাস্কর জাতিগত সামান্যের প্রতিনিধিকে শিল্পের বিষয়বস্তু করেছেন, তখন তাঁর শিল্পে গ্রীক শিল্পের বিশেষ-কেন্দ্রিক ব্যঞ্জনাটুকু ফুটে ওঠে। ভাস্কর্যশিল্প সুন্দব হলেও এ একটি মৃত সভ্যতার হিমশীতল স্মারকস্তম্ভ ছাড়া আর কিছুই নয়। কিন্তু নতুন এक निर्वास्त्रिक ভाস্কর্যশিক্ষের অভ্যুদয়ের সূচনা দেখা যাচেছ।

শিল্পসৃষ্টি এবং শিল্প-রসাস্বাদনের অন্তরশায়ী মৌল-তত্ত্বগুলির রূপায়ণের শ্রেষ্ঠ নিদর্শন আমরা পাই স্থাপত্য-শিল্পে। স্থাপত্যকর্মের যেসব বিজয়স্তম্ভ সে যুগে রচিত হয়েছে, স্থপতির নির্বাধ সৃষ্টিপ্রেরণায় যে স্থাপত্যশিল্প রচিত হল তার মধ্যে চিত্রশিল্পের রঙ ও রেখার অবয়,

ভাস্কর্যকর্মের অলঙ্করণ ও চিবায়ত কবার প্রয়াস এবং কাব্যের কল্পনা-প্রবণ ব্যঞ্জনা সমন্বিত হয়েছে। গোথিক উপাসনা-গৃহে, গ্রীক মন্দিরে, আধুনিক যুগের মহাবিদ্যালয়-গৃহের গন্ধুজনীর্ষে অথবা সেতৃবন্ধে আমরা সঙ্গীত ব্যতীত সকল চারুকলার সুষমাটুকু এনে যুক্ত করি। এইসব বৃহৎ শিল্পকর্মের এক ধরনের স্থানিক বাস্তবতা ও তার আকর্ষণ রয়েছে যা অন্য শিল্পে একান্ত দুর্লভ। স্থাপত্যশিল্পী কখনো বিস্মৃত হন না যে তাঁর পরিকল্পিত গৃহের রূপ এবং ব্যবহার-যোগ্যতা, এ দুটোই থাকা উচিত। অন্য শিল্পীদের এই বিবেচনাটুকু নেই। গৃহ শুধুমাত্র অলঙ্করণের আধার নয়, গৃহে বাক্তির এবং সমাজের ব্যঙ্কিগত ও সমষ্টিগত প্রয়োজন রয়েছে এবং সেই প্রয়োজনই এর রূপটুকু নির্ধবিণ করেছে।

স্থাপত্যশিল্প তাই দ্বার্থব্যঞ্জক, এবং প্রয়োজন ও সৌন্দর্যের মধ্যেকার সীমান্তভূমিতে আপনাকে প্রতিষ্ঠা করে সে এক বিশেষ গুরুত্ব অর্জন করেছে। আমাদের পরিবেশেব অংশরূপে তার মধ্যে নিত্যদিন স্থাপত্যশিল্প বিরাজ করছে বলেই আমবা ভূলে যাই যে এটি একটি বিশেষ ধরনের চাককলা। মোলেযারের নাটকের কুশীলব Mr Jourdain যেমন ভূলে গিয়েছিলেন যে সারাজীবন তিনি শিল্পের অন্যতমরূপ গদ্যশিল্পকে ব্যবহার করেছেন দৈনন্দিন প্রযোজনে। আমরা সুন্দর কুৎসিত প্রফুল্প নানা ধবনের ঘরবাড়ির দ্বারা চতুর্দিকেই পরিবেষ্টিত। আমরা তাদের মধ্যে বাস করি। আমরা তাদের স্বীকার করে নিয়েছি। যদি কোন শিল্প পুরোপুরি আমাদের নন্দনতাত্ত্বিক প্রতিক্রিয়াকে নিয়ন্ত্রিত করে থাকে তা হল এই স্থাপত্যশিল্প। জাদুঘরে ছবিকে লুকিয়ে রাখা চলে। কবিতা না পড়লে গান না শুনলে চলতে পারে কিন্তু ঘরবাড়ি, বিশেষ করে স্মারক ভবনগুলি চোখে পড়বেই। আমরা দৈনন্দিন কাজে-কর্মে বোরোলেই তারা আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করে। একজন মন্তব্য করেছিলেন চিকিৎসা-শান্ত্রবিদরা আপনার ভূলেব চিন্থমাত্র রাখেন না আর স্থপতিরা তাদের আন্তিগুলি অনেক আয়াসে রচনা করেন।

আর এক অর্থেও স্থাপত্যশিল্প নিয়ন্ত্রিত। এটি ব্যয়বহুল শিল্প। স্থপতির কল্পনাজাত পরিকল্পনাকে রূপ দেওযা বিশেষ শ্রমসাধ্য। কবি, গায়ক এবং চিত্রী এঁরা সকলেই অনেক কম উপাদান নিয়ে, অনেক কম পরিশ্রমে আপন আপন শিল্প সৃষ্টি করেন।

আমরা স্থাপত্যশিল্পকে দ্বার্থবাধক বলেছি বলেই এমন কথা মনে করা সঙ্গত হবে না যে স্থাপত্যশিল্প সৌন্দর্যের শূন্যতা ঘটে না। পবস্তু এর ফলেই সৌন্দর্য উজ্জ্বলতর হয়ে ওঠে। কোন একটি ভবনের ব্যবহারিক উপযোগিতাটুকু ও তার যথাযথ আবেদন আমাদের কল্পনার দ্বারে পৌছে দেয়; এই সত্যটুকু স্থাপত্যসূবমার একটি বিশেষ দিককে উদঘাটিত করে। কোন একটি ভবনের আকার, আয়তন অথবা রঙটুকুর জন্যই তার আবেদন সত্য হয়ে ওঠে না; মানুষের ব্যক্তিগত এবং সামাজিক উদ্দেশ্য সাধনের পক্ষে এটি কতখানি উপযোগী তাও কিন্তু আমাদের এই প্রসঙ্গে ভাবতে হয়। কনস্তান্তিনোপলের মসজিদ, না ইয়র্কের রেলস্টেশন ভবন অথবা লয়রের গ্রাম্যভবনের সৌন্দর্য বিচাব করার সময় এ কথা মনে হয় যে এদের সুবমা উজ্জ্বলতর হয়ে ওঠে, আমরা যখন এগুলোকে আশ্রয় করে যে জীবনধারা নিত্য-বহমান তার কথা চিস্তা করি।

কিন্তু এ কথা মনে রাখা দরকার যে বাড়িটি সম্বন্ধে আমাদের সর্বাগ্রণণা প্রাথমিক মত হল এই যে এটি একটি দ্রষ্টব্য বস্তু। যে কোন দৃষ্টি-কোণ থেকেই দেখা যাক না কেন, ছবিব মত এটি আগ্রহেব উদ্রেক কবে এবং ছবির মতই রঙে ও রূপে এটিও সার্থক হয়ে ওঠে। স্থাপত্যকর্মে রূপের সার্থকতা অনস্বীকার্য। অবশ্য রেনেসাঁস যুগে ইতালীয় গির্জার নিদর্শনকে ব্যতিক্রম বলা যেতে পারে। যে কোন ভবনের সৃষ্টি-পরিকল্পনার মধ্যে একটা ঐক্য নিশ্চয়ই থাকবে, তবে সে ঐক্যটুকু বৈচিত্র্যকে আশ্রয় ক'রে আমাদের মনোযোগকে নিতা আকর্ষণ করবে। স্থাপত্য শিল্পের কোথাও অনাবশ্যক জটিলতা থাকবে না। গ্রীক উপাসনাগৃহে গোথিক প্রথায় নির্মিত ভবনের অভান্তরভাগে আমরা যেমন নানাবিধ অলংকরণের মাধ্যমে গৃহের বিস্তার ঘটতে দেখি, সেই পথে স্থপতি তার নির্মিত ভবনের বিস্তার সাধন করলে সেই জটিলতাটুকু গ্রহণযোগ্য। স্থাপত্যকর্মের সৌন্দর্য নন্দনতাত্ত্বিক মনোযোগের কেন্দ্রবিন্দৃটিকে উদগ্র করে তোলে। অলংকরণ ও গঠনের মধ্যে নিত্যদিন এই সৌন্দর্য ও মনোযোগের দোলা। যদিও একতা সত্য যে স্থাপত্যশিল্পে গঠননৈপুণ্যটুকুই মুখ্য, তবুও বলা চলে যে কেন্দ্রিক রেখা ও আয়তনের গাস্ত্রীর্য ও সৌন্দর্য ভবনগৃহটিকে গুরুত্বদান করে। বিশেষ ধরনের উৎকর্ষ-সন্ধানী মনোযোগ হযত ভবনগৃহেব অলংকরণকার্যের খুঁটিনাটি লক্ষ্য করে; অবশ্য এই অলঙ্কারই ভবন-পরিকল্পনাকে ঔচ্জ্বল্য, বৈচিত্র্য ও মর্যাদা দান করে। (hartres-এ অবস্থিত গির্জার তোরণাদ্বারের ভাস্কর্যকর্মে অথবা বঙীন কাঁচের ওপর খচিত সক্ষ্ম কারুকার্যে দর্শক-চিত্ত মন্ধ হয়। কিন্তু এই সব ভাস্কর্য মূলত গির্জার সম্মখভাগেব সামগ্রিক স্থাপত্য-পরিকল্পনাব অঙ্গমাত্র। স্থপতির দৃষ্টিকোণ থেকে এ কথা বলা যায় যে গোলাপ বাতায়নেব রঙীন কাঁচের পাল্লাব ওপর যে বর্ণ-বৈচিত্র্য, রঙের যে লীলা তা শুধুমাত্র ভবনের অভ্যন্তর ভাগের গভীবতাকে নির্দেশ করছে ; গভীরতর ব্যাপ্তিতে তাকে প্রসারিত করছে। অলংকবণের প্রতি স্থপতির মমত্ববোধকে আমবা সুন্দুর ঝঙ্কারময় শব্দের প্রতি কবির মমত্ববোধের সঙ্গে তলনা কবতে পাবি। স্থাপতোর সামগ্রিক আবেদনকে তীব্রতর করার জনাই স্থপতি তা ব্যবহার করে। আবেদনটুকুকে ক্ষুন্ন কবার উদ্দেশ্যে অলংকবণের বাবহার তিনি কখনই করেন না।

যে ভবনে অলংকরণ কবা হয়, সেই অলংকারটুকু ভবনের গঠনশৈলীব দারা বহুলপরিমাণে নিয়ন্ত্রিত হয় এবং ঐ ভবনের গঠনশৈলীও তার ব্যবহারিক প্রয়োজনের দারা নির্দিষ্ট যে কোন ভবনেব রূপমাধুর্যেব অংশবিশেষ নির্ভব করে ভবনটি কী পরিমাণে মানুষের ব্যবহারিক প্রয়োজনটুকু সাধন করছে তার ওপর। যে উদ্দেশ্যে ভবনটি নির্মিত হয়েছে তার পূর্ণতাসাধনই তাব রূপবিকাশেব পক্ষে প্রশস্ত পথ। ইয়োরোপীয় স্থাপত্যের মহৎ নিদর্শনগুলি দৃশ্যণত উপাদানের মাধ্যমে আপন আপন ব্যবহারিক উপযোগিতাটুকুকে প্রকাশ করেছে। স্থপতির উদ্দেশ্য মূর্তি পেয়েছে এই সব স্থাপত্যের মাধ্যমে। গঠননৈপুণ্য ও পরিকল্পনায় মান্তরার Palazzo del To ভবনটি একটি প্রমোদ প্রাসাদ, এ্যামিয়েনের গির্জাটি সুন্দর এবং পরিষ্কারভাবে পরিকল্পিত হলেও তা একটি উপাসনাগৃহ।

কোন ভবন নিশ্চয়ই শুধুমাত্র তার ব্যবহারিত প্রয়োগটুকুকে প্রকাশ ব্যাপারে প্রাধান্য দেবে না। যদি তা অবিমিশ্র স্থাপতোর নিদর্শন হয়ে থাকে তবে তা নিশ্চয়ই তার উপাদানের ধর্মকে প্রকাশ করবে। আধুনিক স্থাপতা শিল্পের কয়েকটি নমুনা দেখলেই বোঝা যাবে যে, স্থপতি যে পাথর এবং কাঠের বদলে ইস্পাত এবং লোহাকে উপাদান হিসেবে ব্যবহার করেছেন সে সম্বন্ধে তিনি সজাগ ও সচেতন। যখন ইস্পাতের কাঠামোর গ্রীক গির্জার আদর্শে ব্যাঙ্কের ভবনটি নির্মিত হয় অথবা পাথরের তৈরি রেনের্গাস যুগের প্রাসাদের অনুকরণে একটি নির্মাণকার্য সাধিত হয় তখন সেই অতীত কালকে আমরা অতিক্রম করে যাই। যে গৃহের স্থাপতা-কৌশলে চক্ষু এবং কল্পনা উভয়েই প্রতারিত হয় সে ভবনের নন্দনতান্ত্রিক আবেদন বিরক্তিই উৎপাদন করে।

ব্যাপকার্থে সন্দর গঠননৈপণ্য ও পরিকল্পনায় নিখঁত যে স্থাপত্যশিল্প তা উন্নততর সভ্যতার দ্যোতক। ফরাসীদের অসংখ্য প্রমোদভবন, প্রাসাদ ও গির্জাকে ফরাসীরা আপনাদের সভাতার ঐতিহাসিক নিদর্শন বলে যে উল্লেখ করেন, এটা খবই সঙ্গত। আমরা স্বীকার করি, এগুলি যথার্থই ঐতিহাসিক কীর্তিস্তম্ভ। অন্য কোন কাজের চেয়ে গৃহনির্মাণ কর্মেই সামাজিক কল্পনা আপনাকে সবচেয়ে বেশী প্রকাশ করে। কোন একটি জাতির স্থাপত্যকৌশল, স্থাপত্যকর্মে বাবহাত অলংকরণ এ সবই জাতির রীতি ও প্রকৃতি সম্বন্ধে বহু তথা পরিবেশন করে। সঙ্গীত, পদ্য অথবা গদ্য বীতি--- এদের কোনটিই স্থাপতোর মত ততখানি জাতীয় চরিত্রকে প্রকাশ করে না। সঙ্গীত প্রমুখ শিল্পকলায় অযৌক্তিক, অবান্তর অথবা অন্তত বিষয়ের অবতারণা চলতে পারে। স্থাপত্যশিরে তারা নিষিদ্ধ। গির্জা, বিশ্ববিদ্যালয়, ব্যাষ্ক্র, রঙ্গালয়, প্রেক্ষাগহ, জেলখানা এ সবই হল সমাজ-জীবনের কেন্দ্র এবং সমাজজীবনের চিত্র এদের মধ্যে পরিস্ফুট হয়: সূর্য-করোজ্জ্বল পর্বতোপরি গ্রীক দেবালয়, চতুর্দিকে বাসভবন পরিবৃত সু-উচ্চ গোথিক উপাসনাগৃহ, রেনেসাঁস যুগের প্রাসাদ এবং আধুনিক কালের গগনচুষী অট্রালিকা, এরা সবাই ইস্পাত, কাঁচ আর ঋজু সরলরেখার সমন্ত্র। অন্য যে কোন শিল্পের চেয়ে স্থাপত্য শিল্পের এই নিদর্শনগুলি সভ্যতার মর্মকথাটুকুকে অধিকতর স্পষ্ট করে প্রকাশ করে। আমাদের জীবন-সম্ভার প্রস্ফুটন ঘটে এইসব ভবনকে আশ্রয় ক'রে : এদের অলংকার, এদের গঠনগত ঐক্য, কল্পনাগত উপযোগিতার মাধ্যমে আমাদের জীবন ধারাব মান নির্ণীত হয়, আমাদের জীবন ধারা হয নিয়ন্ধিত।

#### শব্দ, শ্রবণেক্রিয় ও গায়ক

শব্দ দিগতি সম্পন্ন, শব্দ দৃটি দিকে ধাবিত হয় এবং এর দৃটি বিকল্প সন্ত্বাবনা আছে। শব্দ একদিকে প্রীতিপ্রদ, শ্রুতিসুখকর হয়েও ব্যাপক ব্যাখ্যার প্রসঙ্গে একেবারেই অকিঞ্চিৎকর হতে পারে। অথবা পুরোপুরি কোন বিশেষ ভাষাকে প্রকাশ করেও, প্রতীক অথবা সঙ্কেতের মালিকা রচনা করেও ভাষা হয়ত তার শ্রুবণগত আবেদনে নিঃশ্ব হতে পারে, অর্থের দিকে চেয়ে ভাষার ধ্বনিগত প্রসাদগুণ্টুকু একেবারেই অবহেলিত হতে পারে। উদাহরণশ্বরূপ এমন একজনের কথা হয়ত বলা যেতে পারে যিনি কেবল লোকের কণ্ঠশ্বরের এবং তাঁরা যে শব্দ ব্যবহার করেছেন তাদের ধ্বনিস্থমার দিকে মনোযোগ দিযে সারাটা দিন হয়ত কাটিয়ে দিবেন। অথবা হয়ত এমন দেশে গেছেন যেখানের মানুষের ভাষা তিনি বোঝেন না, তথাপি, সেখানের মানুষের ভাষার ঝংকারের মোহে তিনি সম্পূর্ণরূপে মুদ্ধ হয়ে থাকতে পারেন। শব্দ যথন অর্থ বহন করে, তখন তার নাম ভাষা। এই ভাষায় কাব্য, গদ্য লেখা হলে তখন তাকে বলি শিল্প। ভাষার শ্রুতিসম্পদ্টুকু পুরোপুরি কাজে লাগিয়ে আমরা সঙ্গীতসৃষ্টি করতে পারি। তর্কশাস্ত্রসম্মত অর্থে শ্রুতিগ্রের নন্দনতান্ত্বিক গুরুত্ব, আবেগগত মূল্য অনস্বীকার্য।

অন্যান শিল্পের মৌলতত্ত্বের মতই সঙ্গীত-শিল্পেরও মূলতত্ত্ব একই। অন্যান্য শিল্পের মতই সঙ্গীতের মূলত সেই ইন্দ্রিয়ঞ্জ আবেদন এবং সে আবেদন নৈর্বাক্তিকও হয়, আবার কখন কখন বৃদ্ধিগ্রাহ্যও হয়। সঙ্গীতেব আবেদন অন্যান্য শিল্পের মতই প্রাকৃতিক বস্তুকে আশ্রয় করে। মূবের তীক্ষ্ণতা বাতাসের কম্পনের ওপর নির্ভরশীল, স্বরগ্রামে এর অবস্থান মূরের গুণাগুণ নির্ণয় করে, স্বরের বর্ণ নির্ণীত হয় ঐকতানিক অবস্থানের সাহায্যে।

পাশ্চাত্য সঙ্গীতের তান-বিন্যাস স্বৈরাচারের দ্বারা চিহ্নিত। অপেক্ষাকৃত নবীন কোন সঙ্গীতের নিদর্শন দেখে আমরা হাদয়ঙ্গম করতে পারি যে পাশ্চাত্য সঙ্গীতের তাননির্বাচন কতখানি স্বৈরাচারকে প্রশ্রয় দিয়েছে। কিন্তু এই স্বরগ্রামের মধ্যেই তান-সংযোগের অনন্ত সম্ভাবনাটুকু রয়েছে। সঙ্গীতেথ তান বিভিন্ন ধ্বনির মতই মনোরম হতে পারে। কথার ধ্বনিমূল্যটুকু ছাড়াও সঙ্গীতের আবেদনে কথাওলির পারস্পর্যেব একটি বিশেষ গুরুত্ব আছে। তা বিশেষভাবে সঙ্গীতের আবেদনকে প্রভাবিত করে। একথা আমরা জানি যে, সংবেদনের মধ্যে স্মরণের অনেকটা উপাদান থাকে ; সঙ্গীতে যে কোন তানের আবেগময় আবেদনটুকু সঙ্গীতের মধ্যে তার অবস্থানের ওপর নির্ভর করে ; রঙের মতই তানগুলি আপন স্বভাবে হয় প্রীতিপ্রদ না হয় অপ্রীতিকর। এ ব্যাপারে অনুষঙ্গের কথাটা অবান্তর। তান কখন বা তীক্ষ্ণ তীব্র বেদনাদায়ক, আবার কখন বা মধুর কোমল বৈচিত্র্যের সঙ্গে স্নায়বিক প্রতিক্রিয়ারও বৈচিত্র্য ঘটায় ; অন্যান্য সংবেদনের মতই সুর-সংবেদনও স্মৃতি এবং অনুষঙ্গকে জাগ্রত করে। কোন কোন সূরে ভেরী ধ্বনির আওয়াজের মত যুদ্ধের সঙ্কেত, আবার বেহালা এবং বাঁশীব সূরে অপূর্ব কোমলতা। সঙ্গীত-রচনায় যে তান ও ছন্দের অভাবিত সমন্বয় ঘটে তার মধ্যে বিভিন্ন সুরের পৃথক পৃথক অবদানটুকু <del>খু</del>ব বেশী মাত্রায় প্রকট নয়। রাগিনী পৃথকভাবে বিচার্য হলে তাকে আম্রা কাল-বিলম্বিত তূর্যতম্ভ মাত্র আখ্যা দিতে পারি। গানের একটি সুরে সঙ্গীতের সমগ্র সম্ভাবনাই অনুস্যুত হ'য়ে থাকে এবং তা ক্রমে পূর্ণ হয়। সৃক্ষ্ম সঙ্গীত রচনার সবটুকু

ব্যেপে রয়েছে বিশেষ স্বরপ্রামে স্বরের ছন্দোময় প্রয়োগেব সঙ্গে সুরকে যথাযথ যুক্ত করে দেওয়ার প্রয়াস। সঙ্গীত যতই জটিল ও বৈচিত্র্যপূর্ণ হোক না কেন, এর মধ্যে একক স্বর এবং সুরাশ্রিত বহু স্বরের সমন্বয়। স্বরগুলির মধ্যে শুধু যে সুরের সম্বন্ধটুকু বর্তমান তা নয়, কালিক অনুক্রমটুকুও সব নয়, সমন্বিত হওয়ার মধ্যে যে অঙ্গাঙ্গীবোধটুকু তাৎক্ষণিক বলে প্রতিভাত হয় সেটুকুও এর উপজীবা নয়। সুরগুলি ছদকে আশ্রয় করে এবং কাব্যের মতই এর স্বভাব। সঙ্গীতের ছদই হল এর মৌল সম্মোহনী শক্তি এবং হেতু সেই একই। ছদ আমাদের গান শুনতে সাহায্য করে; আমাদের বোধশক্তি অন্ধ আয়াসে ছন্দের জন্যই সঙ্গীতের রস্টুকু গ্রহণে সমর্থ হয়। সুরগুলি ছন্দের মধ্যে ধরা যায় বলে তার আবেদন অনেক সহজ হয়। সহজ বৃদ্ধিতে আমরা ছন্দের যেটুকু উপযোগিতা বৃঝি তার থেকে অনেক বেশী উপযোগিতা রয়েছে সঙ্গীতের যতির মধ্যে। আমাদের শরীর-যন্তের চারিত্রধর্মও ছন্দোময়। আমরা এমন এক ধরনের জীব যাদের দৈনন্দিন জীবনযাত্রার মূল ভিত্তিটুকুও ছন্দোময়; কাজের মধ্য দিয়ে শন্দের যে ছদ্ নিত্য আমাদের অন্তরে প্রবেশ করছে তা আমাদের জীবনের ছন্টুকুকে প্রভাবিত করছে। আমাদের চিন্তার মধ্যেও জোয়ার ভাঁটার ছন্দোময় উত্থানপতন নিত্য-লীলায়িত।

আমাদের চেতনার মধ্যে যে ছন্দ রয়েছে তা গীত ছন্দের আহানে সাডা দিতে সদা-উৎসুক। তালে হঠাৎ পরিবর্তন ঘটলে তা আমাদের সমগ্র সন্তায় পরিবর্তন ঘটায়। ইউজেন ও নীলের Emperor Jones-এ নিগ্রো নায়কের কাছে দেশীয় বাদ্যযন্ত্রের তাল ও মান একটা অন্তুত তীব্র আবেদন নিয়ে এসেছে। সমবেত সঙ্গীতে তাল ও লয়েব সৃক্ষ্ম পবিবর্তন অপেক্ষাকৃত সমজদার খ্যোতার কানে ধরা পড়ে। ভাগনারের প্রেমসঙ্গীতের উদার মাধুর্যের অস্তরে প্রিন্ধ আইগরের ছন্দোময় নৃত্যের তালটুকু যে মায়া রচনা করে তার ফলেই সঙ্গীতের আবেদন এতোখানি প্রাণবস্ত হযে উঠতে পারে। সঙ্গীতে সুরের এই রাজকীয় ঐশ্বর্যটুকু অন্যান্য শিল্পে নেই বললেই চলে। হয় আমরা গান শুনি না, আর না হয় যখন শুনি তখন এক ছন্দ, যতি, তাল এবং লয়ের সঙ্গে একাত্ম হয়ে পড়ি।

ছন্দটুকু সঙ্গীতের ভিত্তি হলেও, সঙ্গীতের প্রাণস্বরূপ হলেও, ছন্দই সঙ্গীতের সবটুকু নয়। ছন্দ হল সঙ্গীতের সাধারণ ধর্ম, এর বিশেষ ধর্ম এটা নয়। সুরের যে সৃক্ষ্ম তন্ত বেয়ে শ্রোতার মন ছুটে চলে তাকে সঙ্গীতের বিশেষ ধর্ম বলতে পাবি। ছবির যে সন রেখা ধ'রে দ্রষ্টার মন ছবির ভারটুকুকে অনুসরণ করে তার চেয়েও গানের ভাবে মনের যে অনুপ্রবেশ ঘটে তা অনেক বেশী অভিনিবিষ্ট এবং শক্তিমান। যখন গানের মধ্যে ডুবে যাই তখন তাল-লয়ের উত্থানপতনের সঙ্গে সঙ্গে আমাদের সমগ্র সন্তাও নৃত্য করে। রাগিনীর মধ্যে একক এবং বিশেষ সুর যখন আপনাকে হারিয়ে ফেলছে, তখন সেটুকুকেও আমরা আমাদের মধ্যে অনুভব করি। রাগিণীর রাাপ্টিটুকু নৈর্ব্যক্তিক ও স্থান-নিরপেক্ষ। কেবলমাত্র কালকে তা আশ্রয় করে। সেই সুর-মাধুর্যটুকু হল শ্রোতার জীবন। সোপেনহয়রের বর্ণোজ্জ্বল রূপকথার ভাষায় বলি, সঙ্গীতের উত্তাল তরঙ্গাযিত ছন্দের মধ্যে আমরা আমাদের ব্যক্তি-নিরপেক্ষ ইচ্ছাটুকুর প্রতিষ্ঠা করি।

সঙ্গীতের যে আনন্দ তার মূলে রয়েছে এই তাল, ছন্দ ও রাগিণী। এই তিনটিরই আবেদন ইন্দ্রিয়জ হতে পারে। কেউ কেউ আছেন যাঁরা অস্পষ্ট ভাবে অথবা বেশ পারম্কারভাবে সুবের নির্বস্তুজগতে বিচরণ করেন। বেহালা অথবা বাঁশীর সুরের বৈশিষ্ট্যটুকু তাঁদের কানে ধরা পড়ে। আবার কেউ কেউ বাগিণীর বিচিত্র পথে পথে ঘুরে বেড়ান। অন্য কেউ হয়ত সমবেত যন্ত্রসঙ্গীতের আবেদনের মধ্যে প্রচুর উত্তেজনা খুঁজে পান। তিনি বিচিত্র শব্দের সমন্বয়ের ঐশ্বর্যের মধ্যে আপনাকে হারিয়ে ফেলেন। সঙ্গীতের সংবেদনটুকু যতই জটিল হোক না কেন, সঙ্গীত শ্রবণে যে আনন্দটুকু আমরা পাই তা একেবারে ইন্দ্রিয়জ্জ আনন্দ হতে পারে। এই ইন্দ্রিয়জ্জ আনন্দের কোন সীমা নির্দেশ করা যায না। তবু এ কথা বলা চলে যে আমাদের কানের ওপর ধ্বনির যে রুড় আঘাত এসে লাগে তা থেকে সঙ্গীতের আনন্দ জন্ম নিতে পারে।

যাঁরা সঙ্গীতশান্ত্রে শিক্ষিত তাঁদের কাছে গান শুধুমাত্র শব্দের আত্সবাজি নয়। সঙ্গীতের কাপের ঐশ্বর্য দেখে যে বিচিত্র আনন্দ পাই তা বোধ হয় অন্য কোন শিল্প থেকে পাওয়া সম্ভব নয়। সঙ্গীতের এই আনন্দটুকু বুদ্ধিগ্রাহ্য এবং পবিত্র। সঙ্গীতের গঠন-জটিলতা সঙ্গীতের ভাষাতেই কেবল ব্যক্ত করা চলে। সঙ্গীতমাত্রা কালাশ্রয়ী এবং এই সঙ্গীতের মধ্যে নানান ধরনের আবর্তন এবং সংবর্তন অনুষ্ঠিত হয়। জীবনের মধ্যে অথবা মানুষের ভাষার পরিস্ত্রে এদের কোথাও খাঁজে পাওযা যাবে না।

এদের ধর্মে বৃদ্ধিগত উপাদানই প্রধান। সঙ্গীতের ভাবগুলি অন্তরঙ্গভাবে পরস্পরের সঙ্গে যুক্ত। বাকের Fugue সঙ্গীতেব অন্তরে যে তর্কশাস্ত্রীয় বিচার নিহিত আছে তা আমরা সঙ্গীত গীত হওয়ার সঙ্গে সঙ্গে শুনতে পাই। নানাবিধ সূর সংযোগের বিচিত্র পদ্ময় গীতিকারের গাণিতিক প্রতিভা আপনাকে প্রকাশ করে ; খুব কম তর্কশাস্ত্রকেন্তা আছেন <mark>যাঁরা</mark> ভাষায় সঙ্গীতোক্ত বৃদ্ধিগ্রাহ্য ভাবটুকুকে প্রকাশ করতে পারেন। গীত না হয়েও গীতিরচনা দীক্ষিত সুরকারেব কাছে গভীর অনুভবের বস্তু। সঙ্গীতেব জগত প্লাতোনিক মহাভাবের জগত, পারস্পরিক বিবোধের সমন্বয়ের মধ্যে দিয়ে এই ভাবগুলির সম্পর্ক প্রতিষ্ঠিত হয়। দার্শনিক সোপেনহয়র বোধহয় এই ধরনের চিস্তাই কবেছিলেন যখন তিনি বলেছিলেন যে সিম্মনি বা মিলিত সঙ্গীত হল জীবনের ও অস্তিত্বের পুরো দার্শনিক ব্যাখ্যা। সঙ্গীতের আকার হল নির্বস্ত (abstract) ; কেবল আপনাকে আভ্রয করেই এই আকাব থাকে ; তবে এর জটিলতা, এর প্রাঞ্জলতা অস্ত্রিত্বেব অন্যান্য পর্যায়ের কোথাও গোচরীভূত হয় না। চক্ষুর মাধ্যমে যেসব ইন্দ্রিয়োপাত্ত পাওয়া যায় তা থেকে যে সর্বাত্মক অনুমান আমরা করি তার নাম দেওয়া হয়েছে বহির্জ্জগণ। সঙ্গীতের মধ্যে যে ভূবনের সন্ধান পাই তা মূলত শ্রবণেন্দ্রিয়গত। যে সব প্রাণীর চক্ষু নেই তাদের তুবনটুকু এই শ্রবণেন্দ্রিয়গত। গান শুনতে শুনতে সামযিকভাবে অভিভৃত হয়ে পডেছেন এমন একজন শ্রোতার কাছে ব্রাহ্মের সিম্মনি অথবা মোজার্টের সঙ্গীত হয়ত সবটুকু সত্য বলে মনে হয় না। কিন্তু তবু তা আমাদের ব্যবহারিক বৃদ্ধি ও কল্পনার বিশৃত্বল জগতটার চেয়ে অনেক বেশী অনুকৃল, অনেক বেশী সত্য।

এমন কোন শিল্প নেই যে শিল্পে রূপের আনন্দ এতোখানি নির্মল হতে পারে। সঙ্গীত বেঁচে থাকে শ্রুতির জগতে, তা কল্পিত হয় শ্রুত অর্থে এবং ব্যঞ্জনায়। সঙ্গীতের দশভাগের নয় ভাগই হল স্মৃতি অথবা অনাগত ঘটনার পূর্বাভাসমাত্র। কোন না কোন এক মুহূর্তে আমরা যে গান শুনি তা কোন একটি বিশেষ সুর অথবা কতকগুলি সুরের সমন্বয়। সঙ্গীত বিদেহী এবং সময়ের ক্ষণিক বিস্তারকে আশ্রয় ক'রে সঙ্গীতের হৃদটুকু শ্রোতার কর্ণে অমৃত বর্বণ করে। সঙ্গীতযন্ত্রগুলি অবশ্য সবই বাস্তব উপাদানে গঠিত। অপার্থিব সঙ্গীতের উৎসভূমি হল কাঠ অথবা তামা দিয়ে তৈরি বাদ্যযন্ত্র অথবা কোন না কোন প্রকারের তারযন্ত্র; শ্রবণেন্সির পথেই সঙ্গীতের আবেদন সত্য হয়। সমজদার শ্রোতার কানে সঙ্গীতের আবেদনটুকু অপ্রাসন্ধিক,

অবশ্য এ থেকে তিনি আনন্দ পান। সঙ্গীতের মর্মলোকে রাগরাগিণীরা সৃষ্ণ্র বিশুদ্ধ সম্বন্ধে নিত্য আবদ্ধ। তারাই সঙ্গীত-রসধারার উৎস। কবি ও দার্শনিকের সমগ্র বস্তুজ্ঞগতের অজস্র ক্রিয়াশীলতার প্রতিরূপ হিসেবে ভূলোক সঙ্গীতের কল্পনা করেছেন। মহৎ ও সার্বিক সিম্মনি বা ধ্বনিসংগতিকে একটি বিশ্বজ্ঞগতের সঙ্গে তুলনা করা যায়। এই সঙ্গীতের জ্ঞগতে শ্রোতা বিষয়সম্পত্তির ভাবনা থেকে ক্ষণিকের জন্য মুক্তি পান, নির্মল গণিতের জ্ঞগতে সেইটুকু সময়ের জন্য তিনি অবস্থান করেন।

সঙ্গীতের অন্যতম রহস্য হল এই যে এই বিষয়ইন শব্দের জগৎ শ্রোতাকে একান্তরূপে সম্মোহিত করে দেয় অথচ সঙ্গীতের মর্মের সঙ্গে বাইরের কোন বিষয়ের নিজের সম্বন্ধ থাকে না। এই সঙ্গীতশিল্পকে কেবলমাত্র ইন্দ্রিয়জ্ঞ কণ্ড্যুন অথবা গাণিতিক আনন্দরূপে ব্যাখ্যা করা চলে না। অতিশয় প্রজ্ঞাবান শ্রোতার ওপর এবং ইন্দ্রিয়জ্ঞ আবেদনে অতিমাত্রায় সংবেদনশীল শ্রোতার ওপরেও সমভাবে সঙ্গীতের সার্বিক আবেদনের ক্রিয়া চলে। তাই এ সম্বন্ধে অনুসন্ধান করা প্রয়োজন। সঙ্গীত তার সর্বাচুকু নির্বস্ত ও অর্থহান চারিত্রধর্ম নিয়ে মানুষের আবেগ জীবনের সঙ্গে সম্বন্ধযুক্ত। এটা কী করে সম্ভব হয়, যে শব্দে দৃশ্যতঃ কোন অর্থই নেই সেই শব্দনিচয় সকলের চোখে মহৎ অর্থে অর্থবান হয়ে ওঠে অথবা বহুসংখ্যক শ্রোতার কানে তা অর্থবহ বলে প্রতিভাত হয় ও এটাই বা কী করে সম্ভব হচ্ছে, যে শিল্প কোন অর্থেই ভাষা নয় তাকে সার্বিক ভাষা বলা হচ্ছে। অবশ্য অনেক রূপকার্যে এর ব্যবহার হয় তা জানি। সঙ্গীতের সম্বোহনী শক্তিচুকু ছন্দমাত্রিক; এই ছন্দের আবেদনে আমরা সাড়া দিই আমাদের সর্বাঙ্গের আন্দোলনের মাধ্যমে কল্পনার সর্বাপ্রয়ী বিস্তার সাধন ক'রে। সঙ্গীতের ছন্দে শ্রোতার প্রবণ্রিন্ত্রটুকুই সাড়া দেয় না। যদি আমরা মন দিয়ে গান শুনি, আমরা তখনি সঙ্গীত-প্রবাহে ভেসে যাই এবং এই প্রবাহের অন্ধ-বিশেষে পরিণত হই।

কিন্তু শুধুমাত্র ছন্দমাত্রার সহায়তায় সঙ্গীতের আবেগমুখর আবেদনটুকুকে ব্যাখ্যা করা চলে না। আমরা এ বিষয়ে পণ্ডিত-প্রবর De Witt Parker-এর সঙ্গে একমত যে সঙ্গীতের অন্তরঙ্গ আবেগপ্রদ আবেদন অংশতঃ প্রতীক কাব্যধর্মী এবং একান্তভাবে ব্যক্তিকেন্দ্রিক : অনন্ত জটিলতার মধ্যেও সঙ্গীতের এই ধর্মটুকু অব্যাহত থাকে। সঙ্গীত হল মনুযাকণ্ঠের প্রতিধ্বনি। বেহালায় সুর বাজে, গান হয়, সবরকম সুরধ্বনির মধ্যেই রেশ নিহিত আছে বলা চলে। অধিকাংশ সঙ্গীতেই আমরা সেই ঋজু অবিসংবাদিত ব্যক্তিগত আবেদনটুকু অনুভব করি, যা একাস্তভাবে মনুষ্য-ভাষার মধ্যে ওতপ্রোতভাবে বিদ্যমান থাকে। আমাদের দৈনন্দিন অভিজ্ঞতার মধ্যে যে ধরনের সঙ্কট দেখা দেয় এবং যে ধরনের চিত্তবৃত্তি এই বিচিত্র অভিজ্ঞতার উপজীব্য, তাদের সবার প্রতিধ্বনি আমরা মাঝে মাঝে সঙ্গীতের মধ্যে খুঁজে পাই। দৈনন্দিন জীবনের সাধারণ মতিগতির সঙ্গে সম্বদ্ধ অনেক শব্দই বঞ্জের মত কঠোব অথবা আপোবধর্মী হয় ; কখন বা তা ভীতিপ্রদ হয় আবার কখন বা তাকে পরম প্রীতিপ্রদ মনে হয়। এরাও সকলে সঙ্গীতের ব্যঞ্জনার মধ্যে স্থান পায়। সঙ্গীতে আমরা প্রকৃতির নানাবিধ ধ্বনির অনুকরণ করে থাকি ; যন্ত্রসঙ্গীতেও তার ব্যতিক্রম হয় না। বজ্রের গর্জন, বিহণের সঙ্গীত, নদীপ্রবাহের কলতান, ভেড়ার ডাক কিছুই এই অনুকরণ থেকে বাদ পড়ে না। কিন্তু এই ধরনের অনুকরণের মাধ্যমে আবেগমন্থর সঙ্গীতের সক্ষ্মতম সুরজাল বিস্তার করা যায় না। রাগিণীর বিস্তারে যদিও বিশেষ কোন বক্তব্য থাকে না কিন্তু অনির্দেশ্য পথে তার প্রতিক্রিয়া ঘটে আমাদের স্নায়ুতন্ত্রীরাজ্রিতে: বাস্তবজীবন আমাদের আবেগগত প্রতিক্রিয়া কর্মের রূপ নেয় অথবা কোন

বিষয়ে আবিষ্ট হয়ে পড়ে। সঙ্গীতে যে ধরনের প্রতিক্রিয়া সাধারণতঃ হয় তা কেবল সঙ্গীতের মাধ্যমেই হতে পারে। সঙ্গীত আমাদের জাগ্রত করে, আমাদের উত্তেজ্জিত করে আবার সে উত্তেজনার প্রশমনও করে। যে সুর, যে শব্দ আমাদের মধ্যে উদ্দীপনা জাগায়, তা-ই আবার মনে প্রশান্তি এনে দেয়।

অবশ্য এক অর্থে সঙ্গীত আবেগ-প্রকাশের যোগ্য বাহন নয়। তান হল তথুমাত্র তানই। তাদের কালব্যাপী পারস্পরিক সম্বন্ধটুকুই হল রাগিণী। একতান হল তান-নিচয়ের তাৎক্ষণিক সম্বন্ধটুকু। এরা কেউই বলতে পারবে না যে কোন ভাষায় সঠিকভাবে ভাবটুকু প্রকাশ পাবে অথবা জীবনের কোন পরিস্থিতিতে কোন ভাবটুকু ব্যক্ত হতে পারে। সঙ্গীতকে এই ধরনে নির্দিষ্ট করে দেওয়া যায় না বলে তার বিস্তারে এবং গভীরতায় আবেগের উদ্ধেলতা। সঙ্গীতের वाञ्चना সাধারণভাবে ভালবাসাকে দ্যোতিত করে যদিও তা বিশেষ কোন নর-নারীর ভালবাসা নয় ; পূজা অথবা হতাশার কথা হয়ত সঙ্গীতে বলা হয়, কিন্তু কার পূজা, কেন এই হতাশা এসব উহা থাকে। তাই সেই সঙ্গীতে হাজার হাজার খ্রোতা আপন আপন আশা ও অভিলাষের কাহিনীটুকু মিশিয়ে দেয়। হাজার হাজার ভিন্নধর্মী আনন্দ-বেদনার কথা উদগ্র হয়ে ওঠে সঙ্গীতের সূরে। কোন একটি বিশেষ সঙ্গীতসৃষ্টিতে কোন এক বিশিষ্ট ধরনের আবেগ-বিহুল আবহাওয়ার সৃষ্টি হয় না বলে, বিভিন্ন ধরনের শ্রোতার মনে এই গান শুনে আপন আপন মনের ভার লাঘব করা সম্ভব হয়। আমাদের কথা বড়ই পরিশীলিত এবং ভঙ্গুর, জীবন বড়ই গতানুগতিক ও রীতিবদ্ধ, তাই এদের মাধ্যমে মানুষের আবেগগত জীবনের প্রতিক্রিয়া নিঃশেষিত হয় না। সঙ্গীতের বহু বৈচিত্র্য, সৃক্ষ্মভেদ-সম্ভাবনা এবং জটিলতা বিভিন্নধর্মী শ্রোতার কানে বিভিন্ন ভঙ্গীতে কত বিচিত্র কথা বলে ; সে কথা বলার ভঙ্গীতে কত না বৈরাগ্য, কত না গভীর অন্তরঙ্গতা। কোন মনুষ্য-ভাষাই এই বৈচিত্র্যটুকু প্রকাশ করতে পারে না। জীবনের সব অভিজ্ঞতাই সঙ্গীতের এই বৈচিত্রোর স্বাদটুকু দিতে একাস্তই অপারগ।

শব্দের এই শিল্পায়ন্ট্কুকে প্রথম দৃষ্টিতে স্বতঃস্ফৃত মনে হলেও সৃক্ষ্মতর অনুসন্ধানে আমরা বৃঝি যে এটির প্রকৃতি অত্যন্ত পরিশীলিত এবং গাণিতিক কল্পনার দারা পরিকল্পিত; এর মধ্যে তীপ্র ইন্দ্রিয়ন্ড আবেদনের সঙ্গে বৃদ্ধিগ্রাহ্য ব্যঞ্জনা সংযুক্ত; সমাজ এবং জীবনের উপরে এর প্রভাব অভাবিত। আপন স্বাধীনতায় এবং নিয়ন্ত্রণে সঙ্গীতকে আমরা সভ্যসমাজের শব্দ ব্যতিক্রম' (Anagram) বলতে পারি। বৃদ্ধিগত গঠন-নৈপুণ্যে এবং ভাবপ্রকাশে সঙ্গীতে এমন এক ধরনের মার্জিত বিচারবৃদ্ধির প্রভাব মেলে যা যে কোন সমাজে একান্তই দুর্লভ; অকথিত অথচ নিবিড়ভাবে দ্যোতিত সৃক্ষ্ম আবেগটুকু প্রকাশ ক'রে; সঙ্গীত আমাদের দিনন্দিন জীবনের স্থুল অনুভৃতি ও আশ্লেষকে একেবারে অর্থহীন করে দেয়। প্লাতো দর্শনকে স্ক্র্মতর সঙ্গীত ছাড়া আর কিছুই ভাবতে পারেন নি। তার মতে পরিশীলিত সুরবোধ মানুবের শিক্ষার অন্যতম প্রেষ্ঠ উপাদান এবং পত্ম। কথাটা অন্তুত শোনায়। যে মন সঙ্গীতের ব্যঞ্জনায় আকৃষ্ট হয়, যে কল্পনা সঙ্গীতের সৃক্ষ্ম আবেদনে উদ্বেল হয়, সে মন কথনই মানুবের সঙ্গে আদান-প্রদানে স্থুল ক্লচি-অভিব্যক্তির প্রশ্রয় দেবে না। নৈতিক ক্লচি ও সঙ্গীত-আসক্তি, এরা একেবারেই অসম্পৃক্ত নয়। পরিণত সভ্যতায় মানুবের ইন্দ্রিয়জ সৌন্দর্যবোধ, তার আবেগ-কোমলতা এবং তার বৃদ্ধিগত শৃদ্ধলাটুকু সঙ্গীতের সর্বোন্তম এবং মহন্তম নিদর্শনের মধ্যে সহজেই পাওয়া যায়।

# ভিন্নতর প্রেক্ষাপটে অনুকৃতি

প্লাতো, আরিস্ততল প্রমুখ দার্শনিকেরা নন্দনতাত্ত্বিক প্রেক্ষাপটে অনুকৃতির আলোচনা করেছেন। মহামতি প্লাতো অনুকারকে নিন্দা করলেন এবং কবিকুলকে অনুকারী বলে তিরস্কার করলেন। আরিস্ততল অনুকৃতির ভিন্ন ব্যাখ্যা দিয়ে অনুকারী কবিকুলকে অভিযোগ থেকে অব্যাহতি দিলেন। তাঁবা আবার সসম্মানে প্রতিষ্ঠিত হলেন, মর্যাদা পেলেন শিল্পস্টার। আধুনিক মার্কিন দার্শনিক এবিক হফার অনুকৃতির বিচার করলেন জীবনচর্যার বৃহত্তর প্রেক্ষাপটে। সেই আলোচনাই করি। আধুনিকীকরণের সঙ্গে অনুকৃতির একটা নিগৃঢ় সম্পর্ক লক্ষ্য করেছেন তিনি।

দার্শনিক হফারের মতে অনুরত দেশের আধুনিকীকরণ বলতে আমরা বুঝি দেশটার সর্বাকছুকে পশ্চিম ইউরোপ ও আমেরিকাব ধাঁচে ঢেলে সাজা। এদের রীতি-পদ্ধতি, এদের মনোবৃত্তি, এদের দৃষ্টিভঙ্গী আমরা অনুরত দেশগুলিতে আরোপ করি। তা হলে দ্রুত আধুনিকীকরণের অর্থ হল এক ধরনের অনুকৃতি। এ প্রশ্ন স্বভাবতঃই আমাদের মনে জাগে যে দুত আধুনিকীকরণের ফলে যে বিপর্যয ও বিশৃদ্ধল অবস্থার সৃষ্টি হয় তার মূল যখন রয়েছে এই অনুকৃতিতে তখন এই নকল করার প্রেরণার মধ্যেই কী বহু দুষ্ট বিপর্যয়ের সম্ভাবনাটুকু অনুসৃতি হয়ে নেই?

সাধারণ প্রত্যাশার বৈপরীত্য হিসেবে এ কথা বলা যায় যে অনুন্নত দেশের পক্ষে উন্নত দেশকে নকল করা যত সহজ তার চেয়ে অনেক বেশী সহজসাধ্য উন্নত দেশের পক্ষে অনুন্নত দেশকে নকল করা। দুর্বল অনুন্নত দেশ যখন উন্নত দেশকে অনুকরণ করে তখন তারা এই অনুকরণের মধ্যে নিজেদের অপূর্ণতা ও আত্মসমর্পণটুকু লক্ষ্য করে। এই হীনন্মন্যতাটুকু তাদের পরিহার করতে হবে, শক্তির আন্ফালনটুকু দেখাবার সুযোগ তাদের দিতে হবে। তবেই বিশ্বের জ্ঞানভাণ্ডার থেকে অমূল্য সম্পদ আহরণ করার জন্য তারা তাদের চিত্ত ও হুদমকে উন্মুখ ক'রে তুলবে। ইতিহাসে অনেক ক্ষেত্রেই আমরা দেখেছি যে বিজেতারা বিজিতদের কাছ থেকে স্বেচ্ছায় বহু বিদ্যা শিখে নিয়েছে। দ্য তকভিল বলেন যে অনুন্নত মানুযেরা ''অন্ত্রসজ্জায় সজ্জিত হয়ে জ্ঞান আহরণের জন্য সহজ ভাবেই এগিয়ে যাবে কিন্তু যদি জনগণ অযাচিতভাবে তাদের কাছে আসে তবে তাবা তাকে অশ্বীকার করবে।'' তাই যখন কোন অনুন্নত দেশের দ্রুত আধুনিকীকরণের সময়ে আমবা দেখি মানুযদের মধ্যে এক ধরনের অস্কৃত মনোভাব, নিষ্ঠুর আচরণ, মিথ্যা অভিনয়, রাঢ় অহংবোধ এবং একটা ন্যক্কারজনক তাচ্ছিল্যের ভঙ্গী প্রত্যক্ষ করি তখন আমাদের মনে রাখা উচিত যে দুর্বল অনুন্নত মানুযদের পক্ষে এমতাবস্থায় আত্মশক্তিও আত্ম-উংকর্ষের একটা ছন্ম-আবরণের প্রযোজন রয়েছে। এই আবরণাটুকু ছাড়া, এই মিথ্যাচারটুকু ছাড়া তারা সহজে দ্রুতভালে অনুকরণ করতে পারে না।

অত্যন্ধকালের মধ্যে সোভিয়েত রাশিয়া যে আপন চেষ্টায় অনুন্নত অবস্থা থেকে উন্নত অবস্থায় উত্তীর্ণ হয়েছে, এই দৃষ্টাস্তট্কুর আবেদন অসংশয়ে অনগ্রসর দেশগুলির কাছে গ্রাহ্য এবং স্বীকৃত। অনুনত একটি জাতিকে যুদ্ধক্ষেত্রে সংগ্রামের জ্বনা প্রস্তুত করে তুলে তাকে জয়ী করে দেবার শক্তি যে কম্যানিস্টদেব আছে, একথা সর্বজ্ঞনস্বীকৃত এবং এর ফলও তারা বহু

ক্ষেত্রেই পেয়েছে। কম্যুনিস্ট শাসন ব্যবস্থায় মানুষের মনে কাজ করার জন্য একটা স্থায়ী আগ্রহের সৃষ্টি করা সম্ভব কী না এ সম্বন্ধে সন্দেহের অবকাশ থাকলেও তারা যে অনুম্নত দেশের মানুষদের নিয়ে খুব কার্যকরী যোদ্ধাবাহিনী গঠন করতে পারে, একথা অসংশয়িত সত্য। এই সৈনাবাহিনীর মধ্যে তারা এক অনমনীয় যোদ্ধ্যুলভ মনোভাবের সৃষ্টি করতে সক্ষম হয়। পশ্চিমী গণতন্ত্র অনুম্নত দেশগুলির মানুষদের মধ্যে গর্ব ও উৎসাহ ও আদ্ধবলির উদ্দীপনা সঞ্চার করতে পারে নি ; তারা যতই চেষ্টা করুক না কেন, তাদের চেষ্টা বিফল হয়েছে। কেননা এই অনুমত মানুষেরা আপনাদের হীনতা ও পশ্চাদ্বতিতা সম্বন্ধে সম্যক্ষ সচেতন। এশিয়া এবং আফ্রিকায় খ্রিস্টবর্ম ও গণতন্ত্র নিজ নিজ মূল প্রোথিত করতে পারেনি কারণ দুর্বলকে বিজেতায় পরিণত করাব হাতিয়ার হিসেবে এদের ব্যবহার করা যায়নি। \*জাতীয়তা এবং শিল্পায়ন হল পশ্চিমের দৃটি বিশিষ্ট দান। এরা এই ধরনের ফল দিতে পারে বলেই সর্বত্রই এবা গ্রাহ্য। এটা খুবই অর্থপূর্ণ ঘটনা যে জেসুইট পাদ্রী সম্প্রদায় যখন চীন মহাদেশে প্রথম এলেন ধর্মপ্রচারের জন্য, তখন তাদের কামান তৈবির কাজে নিযোগ করা হল এবং তাঁরা হয়ে পডলেন অস্ত্রশালার অধ্যক্ষ।

যদি পশ্চিমীকবণকে অনুকৃতিব পর্যায় হিসাবে গ্রহণ করা যায়, তা হলে একথা বেশ স্পষ্ট হয়ে উঠবে, কেন অনুরত দেশের মানুষেবা পশ্চিমকে অনুকরণ ক'রে পশ্চিম-বিদ্বেষী হয়ে উঠবে, কেন অনুরত দেশের মানুষেবা পশ্চিমকে অনুকরণ ক'রে পশ্চিম-বিদ্বেষী হয়ে উঠে। বাঁরা আমাদেব মত হতে চান, তাঁরা যে আমাদের ভালবাসেন, এমন কথা হলফ করে বলা যায় না। অনুকরণের মধ্যে যে হীনস্মন্যতা বয়েছে তা বিরক্তির জনক। যিনি অনুকরণ করেন তাঁব চেষ্টা হল কী কবে মডেলকে অর্থাৎ অনুকরণের আদর্শকে অতিক্রম ক'রে যাওয়া যায়, কী ক'রে প্রয়োজন হলে এই আদর্শটিকে নিশ্চিহ্ন করে দেওয়া যায় পৃথিবীর বুক থেকে। ইতিহাসের পাতায় কখনও শেষোভটিকেই প্রথমে অনুক্তিত হতে দেখেছি। অনুকারী অনুকরণের মডেলটিকে আগেই ধ্বংস করে দিয়েছেন, তারপরে তাব অনুকরণেব চেষ্টা চলেছে। যখন আমবা কোন পরাভূত আদর্শ বা মৃত মডেলের অনুকরণ করি, তখন কোন বক্ষেব অস্বাচ্ছন্দা বোধ করি না।

অবশা যে ক্ষেত্রে অনুকারী কাষমনোবাকে। অনুকরণের আদর্শের সঙ্গে একাত্ম হয়ে উঠতে পারেন সেক্ষেত্রে অনুকরণ কোন বিরক্তি বা ক্ষোভের কারণ হয়ে উঠবে না এটুকু আমরা আশা করতে পারি: এটা এ কালের পরম দুর্ভাগ্য যে পশ্চিমী অনুকরণের টেউ উঠলেও যারা পশ্চিমকে অনুকরণ কবছে সেই সব জাগ্রত দেশগুলি পশ্চিমের সঙ্গে একাত্ম হতে পারেনি; অবশ্য নানান কারণে এটা সম্ভব হয়ে ওঠেনি। উপনিবেশ থাকাকালীন সাম্প্রতিক স্মৃতি, কৃষ্ণবর্ণ শেতকায় দ্বন্দ্ব, ইতিহাসের অভিজ্ঞতায় বিষক্ষতা, জীবনমানের দুক্তর ব্যবধান এ সবই তো আছেই, তা ছাড়া অনুরত দেশগুলিতে মৃষ্টিমেয় শিক্ষিত সমাজের মনে এক ধরনের ভীতি আছে যে গণতন্ত্র এবং স্বাধীন উদ্যোগের শক্তি তাদের জন্মগত নেতৃত্বের অধিকার থেকে তাদের বঞ্চিত করবে, এ সবে মিলে পশ্চিমের প্রতি একটা সংশয় জাগিয়ে দিয়েছে, একটা বিরূপ মনোভাবের সৃষ্টি করেছে এদের মনে।

\* ইসলাম ধর্মকে এই ধরনের হাতিরার হিসাবে ব্যবহার করা হয়েছিল বলে এশিয়া এবং আফ্রিকায় ইসলামের বছল প্রচার সম্ভব হয়েছিল। আজ্ঞকের দিনেও আফ্রিকায় নব-দীক্ষিত মুসলমানের সংখ্যা কম নয়। এ কথা না ভেবে পারা যায় না যে, মুসলমান মোল্লারা যদি তাঁদের ধর্মপ্রচারের সঙ্গে কিছু কিছু কারিগারী জ্ঞানও বিতরণ করতেন তা হলে ইসলামের বিস্তার হত বিশ্বয়কর। Arts & the Man প্রষ্টব্য।

এটা অবশ্যই আশা করা যায় যে যখন অনুকৃতিকার মনে করেন যে অনুকরণ করে অনুকরণের মডেলের বিপরীতধর্মী কিছু একটা তিনি হয়ে উঠছেন তখনই অনুকরণক্রিয়াটি নির্মঞ্জাটে সম্পন্ন করা যায়। একটা বিদেশী ধর্ম অথবা সভ্যতাকে অন্য সমাজে অনুস্যুত করে দেওয়া সহজ হয় সমাজের বিধর্মী ছেলেমেয়েদের মধ্যস্থতায়। এই বিধর্মী বা নাস্তিকের দল হয়ত ঐ ধর্ম ও সভ্যতার উপ্র সমালোচক ও ক্ষেত্রবিশেষে প্রতিঘন্তী। বিরুদ্ধতা অনেক সময়ে ভাব, ভাবনা দৃষ্টিভঙ্গী ও জীবন-রীতির প্রচার ও প্রসারে সহায়তা করে। দৃর প্রাচ্যুকে ভারতবর্ষের প্রচলিত ধর্মমতের বিরোধী মতবাদ (বৌদ্ধ ধর্ম) সম্পূর্ণরূপে প্রভাবিত করেছিল, ইন্দীধর্মের বিরোধিতা করল যে প্রিস্কর্ম তা-ই কালক্রমে পৃথিবী ছেয়ে ফেলল। প্রিস্কর্মে যখন থেকে সাম্রাজ্যের সরকারী ধর্ম হিসেবে স্বীকৃতি পেল, তখন তার যে গ্রীক-রোমক সাম্রাজ্যের বাইরে বিস্তার ঘটেছিল তার মূলে ছিল এই ধর্মের বিরুদ্ধবাদীদের বিরোধিতা। নেস্টেরিয়নরা ছিলেন সেমাইট, জ্যাকবাইটরা মিশরীয় এবং ডনাটিস্টরা ছিলেন 'বারবার', এবং যদি আমরা হানুরত দেশগুলিতে পশ্চিমী ম্যানারিজম আমদানি করে থাকি কমিউনিজমের মাধ্যমে, তা হলে আমাদের মনে রাখা দরকার যে কমিউনিজম হল পশ্চিম দেশের মানুবদের ধনতন্ত্রের বিরুদ্ধে প্রতিবাদ ও বিদ্রোহ এবং পশ্চিম এই প্রতিবাদ প্রত্যাখ্যান করেছে।

আমরা এই বিদ্রোহ বা বিধর্মিতার মূল সম্বন্ধে সংক্ষেপে অনুসন্ধান করব কেননা আমরা কমিউনিজমকে ধনতন্ত্রের বিরুদ্ধে বিদ্রোহ বলে গণ্য করেছি। যে ব্যবস্থায় প্রাণশক্তির প্রাচুর্যতার বিরুদ্ধে বিদ্রোহ সম্ভব হয়, যে ব্যবস্থার স্বাভাবিক মৃত্যু ঘটেছে, তার বিরুদ্ধে বিদ্রোহও হয় না এবং এই বিপ্লবী ববস্থা প্রথাগত ব্যবস্থার উচ্ছেদও করে না। প্রিস্টর্মের অভ্যুত্থানের সময় ইন্দ্রীধর্মের জঙ্গীশক্তির পূর্ণ জোয়ার এসেছিল এবং অন্য কতকগুলি ধর্মমতের মতই খ্রীস্টর্মের বিরোধিতা করেছিল। আবার খ্রিস্টর্মের প্রসার ঘটেছে তখনও এই বিরুদ্ধতার অন্ত ছিল না। মানুষের ধর্মোন্মাদনার যুগেই একদিকে যেমন সাধু-সন্ত ও শহীদদের আবির্ভাব ঘটে, ঠিক তেমনি বিধর্মিতা ও বিভেদেরও অন্ত থাকে না। যেখানে সনাতন গোঁড়ামি ও নিষ্ক্রিয় উদাসীন্য শিকড় গেড়ে বসেছে, সেক্ষেত্রে বিরোধিতা এবং প্রতিবাদও বিশেষ জ্লোরদার হয়ে উঠতে পারে না। ধনতন্ত্রের প্রাণশক্তির প্রাচুর্য ছিল বলেই এই ধরনের প্রবল প্রতিবাদ স্বর্ঘাৎ কমিউনিজম্ সন্তব হল। কমিউনিজম্কে টোয়েন্বী প্রমুখ ঐতিহাসিকেরা খ্রিস্টর্মর্মের বিরুদ্ধে বিদ্রোহ বলে মনে করেন; কিন্তু এরা যখন একথা বলেন তখন খ্রিস্টর্মর্মের বর্তমান অবস্থা ও কমিউনিজমের স্বরূপ সম্বন্ধে যথাযথ ধারণা করতে পেরেছেন বলে মনে হয় না।

আমরা মনে করি যে, কোন ধর্মের প্রাণশন্তির প্রাচুর্য থেকেই বিধর্মিতা জন্মলাভ করে। মূল ধর্ম থেকে বিধর্মিতা জাপনাকে বিচ্ছিন্ন করে সূপ্রতিষ্ঠ হয়, প্রান্তিক মতের অনুসরণ করে, গোঁড়ামিকে আশ্রায় করে : আপন আদর্শের চটকদাব প্রচারে বিধর্মীরা এটি সম্পন্ন করে। বাড়িয়ে ব'লে কোন একটি সত্যকে তার বিপরীত সত্যের রূপ দেওয়া খুব কঠিন নয়। বীশুপ্তিস্ট সম্বন্ধে অধ্যাপক জোসেফ ক্লাউজনার বলেন তিনি ইহুদী ধর্মের অস্বাভাবিক পরিপূর্তি ঘটিয়ে ইহুদী ধর্ম বিরোধী এক ধর্মের প্রবর্তন করতে তার শিষ্যদের অনুপ্রাণিও করলেন। ঠিক এইভাবে কমিউনিস্টরা ধনতন্ত্রের পরিপূর্ণতাটুকু ঘটিয়ে দিয়ে ধনতন্ত্রবিরাধী এক সমাজব্যবস্থার পত্তন করলেন। ধনতন্ত্র স্বাহ্ম হয়ে ওঠার সঙ্গে সঙ্গের আধার হয়ে ওঠার পরিণ্তিটুকু লক্ষ্য করেছি। এরা কোথাও কোন বাইরের হস্তক্ষেপ

চাননি এঁরা চেয়েছিলেন যে, রাষ্ট্রটি পুরোপুরি একটা যৌথ ব্যবসায় প্রতিষ্ঠান হয়ে উঠুক, এটা হ'রে উঠুক কোম্পানী বা ব্যবসায়িক রাষ্ট্র। রাষ্ট্রের মধ্যে যৌথ ব্যবসায় প্রতিষ্ঠান গড়ে উঠুক এটা এঁদের কাম্য ছিল না। কতিপয় ধনতান্ত্রিক মানুব তাঁদের সূদ্র উপনিবেশগুলিতে এই ধরনের ব্যবসায়ী রাষ্ট্র পশুনের স্বপ্নটুকু সফল করে তুলতে চাইলেন, কেননা সেখানে স্বদেশের ঐতিহ্য ও আচরণ বিধি মেনে চলার কোন বাধ্য বাধকতা থাকবে না। স্বদেশের ঐ ধরণের স্বপ্রকে এঁরা সত্য করে তুলতে পারলেন না; কিন্তু কমিউনিস্টরা স্বদেশে এই স্বপ্লটুকুকে সত্য করে তুলল। কমিউনিস্ট পার্টির সংগঠন অমিত্র একনায়কতান্ত্রিক সংগঠন; এরা সারা দেশকে গ্রাস করেন, দেশের সবটুকু জমি, সমস্ত গৃহভবনাদি, কলকারখানা এঁদের দখলে, আবালবৃদ্ধবনিতা সকলের দেহ ও মনের ওপরও এঁদের একছত্ত্রে আধিপত্য। এই ধনতান্ত্রিকসন্তম ব্যবসায় প্রতিষ্ঠানের লক্ষ্য হল দাসপ্রতিম প্রজাদের মধ্যে থেকে ভালো ভালো কারিগর তৈরি করা; তাদের মনকে এমন ভাবে গ'ড়ে তোলেন এরা যে সূর্যোদয় থেকে সৃর্যান্ত এরা অক্রেশে পরিশ্রম করে; এরা যে বেঁচে আছে এতেই এরা খুশী হয়ে এদের শোষকদের আশীর্বাদ করে। এটা খুবই স্বাভাবিক যে এই ধরনের ব্যবসায়ী রাষ্ট্র সারা পৃথিবীতে আপনাদের অধিকার পতনও কায়েম করতে চাইবে।

এই ধরনের কমিউনিস্ট বা সাম্য রাষ্ট্র যখন সম্পূর্ণরূপে স্তালিনীয় প্রভাব থেকে আপনাকে মুক্ত রাখে তখন আমরা এ কথা বলতে পারি যে সেই রাষ্ট্রে ধনতন্ত্রের অতিপূর্ণতাটুকু প্রত্যক্ষ করা যেতে পারে। ধনতান্ত্রিক ব্যবস্থায় উৎপাদন বহলাংশে হ্রাস পায় তা মালিকের ক্ষুদ্র স্বার্থসিদ্ধির অপপ্রয়াসের জন্য। শ্রমবিমুখ শ্রমিক এবং খরিদ্দারের খেয়ালখুশির জন্যও উৎপাদন হ্রাস পায়। উৎপাদন অবক্ষয়ী এই সব হেতুগুলির নিরাকরণ করতে হ'লে বিপুল শ্রমশক্তি ও কাঁচামালের দরকার। কমিউনিজম তার পুচ্ছতাড়নায় এই সর্বশক্তিমান মালিক, খরিন্দার ও শ্রমিক, সকলকে ধনতন্ত্রের চৌহদ্দির বাইরে নির্বাসিত করে দিল। উৎপাদন এদের দেবতা; ইনি আপস রফা করতে জানেন না; উৎপাদনের কেউ বাধা সৃষ্টি করলে এরা কখনই তা বরদাস্ত করেন না।

অন্যান্য বিধর্মী আন্দোলনের মতই কমিউনিজ্ঞমও একই পছা অনুসরণ করছে; ধনতন্ত্রকে ধনতান্ত্রিকদের থেকে পৃথক করে দেখার যে নীতি কমিউনিসরা অনুসরণ করছেন তা এই সঠিক পছার অংশমাত্র। খ্রিস্টীয় ধর্মদ্রোহ ইহুদীদের থেকে ইহুদীধর্মকে পৃথক করে দেখেছিল, প্রোটেস্টান্ট ধর্মমত ক্যাথলিক যাজকতন্ত্র থেকে ক্যাথলিক ধর্মকে পৃথক বলে গণ্য করেছিল। ক্রনাস্টাট বিদ্রোহের শ্লোগানের কথা মনে রেখে এ কথা বলা চলে যে পরিণামে কমিউনিস্ট শ্রোহিতার শ্লোগান হবে 'কমিউনিস্টবিহীন কমিউনিস্ট সমাক্রবাবস্থা।'

আমরা যদি এ সম্বন্ধে সচেতন হই যে দ্রুত আধুনিকীকরণের প্রক্রিয়াটুকু মূলত অনুকৃতিমাত্র, তা হলে অনুরত দেশগুলিতে যে সব অশান্তি চলেছে তার অর্থ গুঁজে পাওয়া আমাদের পক্ষে কঠিন হবে না ; বর্তমানে তাঁরা যা কিছু করছেন তার স্থায়িত্বের পরিমাপ করাও আমদের পক্ষে সম্ভব হবে। বস্তুযুগের প্রারম্ভে ইউরোপ ও আমেরিকার সামাজিক ও রাষ্ট্রীয় অবস্থা যা ছিল তার সঙ্গে বর্তমান কালের অনুরত দেশগুলির সামাজিক ও রাষ্ট্রীয় ব্যবস্থার তুলনা করলে উভয়ের মধ্যেকার মৌল পার্থকাটুকু ধরা পড়ে। স্বতঃই তখন মনে প্রশ্ন জ্ঞাণে, পশ্চিমের জ্ঞানবিজ্ঞান এতোদ্দেশে আমদানি করলে তা কী ফলপ্রস্ হবে ? সে যাই হোক, যখন আমরা এ কথা স্মরণে রাখি যে এই সব দেশে আমরা যা প্রত্যক্ষ করছি তা যৌথ অনুকরণ

মাত্র, তখন আমাদের বিচারভঙ্গীর আমৃল পরিবর্তন ঘটে। সৃষ্টির পথে যে পরিবেশ প্রশন্ত, অনুকরণের পক্ষে তা প্রশন্ত নাও হ'তে পারে। শিথিল সমাজব্যবস্থার মধ্যে সৃষ্টিকর্ম সহজ হয়, কেননা মানুষ সেখানে স্বকৃত অপচয় পূরণের অবকাশ পায়, সে তখন ইহদীসুলভ মনোবৃত্তির অনুসরণ করে এবং লাভের আশায় বিপদের ঝুঁকিও নিতে পারে। পরস্তু অনুকরণ সে ক্ষেত্রেই প্রশন্ততম যেখানে সামাজিক যুথবদ্ধতা নিশ্ছিদ্র ও যৌথ কর্মসূচী অবশ্য পালনীয়। বিভিন্ন শ্রেণীতে বিভক্ত ক'রে সংগঠিত করা এই ধরনের ব্যবস্থার মুখা ধর্ম। মানুষ যেখানে কোন সুসম্বদ্ধ মগুলীর সভ্য, সেখানে সে স্বভাবতঃই অধিকতর অনুকরণপ্রবণ। যেখানে সে আপনার ব্যক্তি-সন্তার দ্বারা চালিত সেক্ষেত্রে সে অনুকরণ করে না বললেই চলে। যুথবদ্ধ ব্যক্তি মানুষের ব্যক্তিফুকু লুপ্তপ্রায়; বাইরের প্রভাব সে কাটিয়ে উঠতে পারে না। এ ব্যাপারে সে শিশুর মত। দুত আধুনিকীকরণের জন্য প্রয়োজন হয় এক ধরনের আদিম সমাজব্যবস্থার। সূত্রাং অনুত্রত দেশগুলিতে যে ধরনের যুথবদ্ধ সামাজিক জীবনের প্রতি একটা পক্ষপাতিত্ব দেখা যায় তা পশ্চিমকে অনুকরণের ব্যাপারে অত্যন্ত অনুকূল হবে বলে মনে হয়। পশ্চিম দেশগুলির সঙ্গে পাল্লা দেওয়ার ব্যাপারে তাদের এই যুথবদ্ধতা বাধা না হয়ে বহল পরিমাণে সহায়ক হবে বলেই আমাদের ধাবণা।

## মসিজীবী লেখক ও বিপ্রবী

একথা প্রায়ই বলা হয়ে থাকে যে খ্রিস্টের জন্মাবার তিন হাজার বছব আগে লিপিকলার উদ্ভাবনের সঙ্গে একটা নৃতন যুগের সূচনা হয়েছিল। কেননা এব দ্বারা জ্ঞান-বিজ্ঞানের বিস্তাব এবং ভাবের আদান-প্রদানের ক্ষেত্রে এক আমূল পবিবর্তন ঘটেছিল। আমরা জানি যে লিপিকলার আবিষ্কারের পর বহুশতাব্দী ধরে এটিকে হিসেব রাখার কাজে এবং প্রশাসনিক কাজে ব্যবহাব করা হয়েছে। খ্রিস্টজন্মেব হাজাব বছর পূর্বে মানুষেরা প্রথম নিজেদেব চিম্তা-ভাবনা মতামত লিখে রাখতে লাগলেন। তা সত্ত্বেও লিপিকলার উদ্ভাবনেব ফলে এক গুরুত্বপূর্ণ আশু ফল ফলল : শিক্ষিত সমাজের উদ্ভব হল। মসিজীবী যদিও কারুকার হিসেবে কাজ শুক কবেছিল কিন্তু গোড়া থেকেই তার যোগ ঘনিষ্ঠ হয়ে উঠল তত্তাবধায়কদের সঙ্গে, কর্মীদেব সঙ্গে তার যোগ রইল না। মিশবেব সমাধি-চিত্রে দেখা যায় বেত্রপাণি তত্ত্বাবধায়কের পাশাপাশি দাঁডানো গোটানো কাগজ আব কলম হাতে মসিজীবী : উভয়েই এরা দাঁডিয়ে আছে সাধারণ মহনতি মানুষের মুখোমুখি। অতএব মসিজীবীর বৃত্তি অবলম্বন করে যে কোন সাধারণ মানুষ সমাজেব সুবিধাভোগীর মৃষ্টিমেয মানুষের বলয় বৃত্তে প্রবেশ করতে পারত ্ সূত্রাং অন্যান্য কারুকলার এবং উপজীবিকার আশ্রয় না নিয়ে বহু প্রতিভাবান এবং উচ্চাভিলাষী মান্য মসিজীবী হয়ে উঠল। অতএব এই ভাবে লিপিশিল্পের উদ্ভাবন সমাজের শক্তিকে একটি বিশেষ খাতে প্রবাহিত করল, এই পরিবর্তন একটি গুরুত্বপূর্ণ ঘটনা, কেননা এই ধবনের পরিবর্তন সাধারণতঃ ইতিহাসের সন্ধিক্ষণ সূচিত কবে।

লিপিশিল্পের আবিদ্ধারের ফলে শিক্ষিত সংখ্যালঘিষ্ঠ মানুষেবা সমাজের ভারসাম্য রক্ষাব বাাপারে সহায় হল। যখন শিক্ষিত মানুষেরা শাসকদের সঙ্গে হাত মেলায় তখন সমাজে অশান্তি এবং বিপ্লবের সন্তাবনা কমে যায়, কেননা শিক্ষিত মানুষেরাই সাধারণ মানুষদের অভাব-অভিযোগকে অসন্তোষ এবং বিদ্রোহে কপায়িত কবতে পারে যথাযোগ্য ভাষার মাধ্যমে। অন্য পক্ষে প্রাণবন্ত এবং বুদ্ধিমান শাসকের দলকে গদিচ্যুত করা সহজ হয় যদি তারা এই শিক্ষিত সমাজের আনুগত্যটুকু না পায়। যেখানে আমবা দীর্ঘস্থায়ী সমাজব্যবস্থাকে কাজ করতে দেখেছি সেক্ষেত্রে হয় শিক্ষিত শ্রেণী অনুপস্থিত অথবা শিক্ষিত শ্রেণীর সঙ্গে শাসকদেব একটা নিগৃঢ় যোগ আছে। এর খুব বেশী ব্যতিক্রম নেই। এটা সত্যি হয়েছে সুমেরের মিক্ষিনীদের ক্ষেত্রে, মিশরের শিক্ষিত সমাজের পক্ষে এবং ভারতবর্ষে ব্রাহ্মণদের সম্পর্কে, চীনের মান্দারিনদের পক্ষে, ইহুদী ধর্মের রাব্বি ও পপ্তিত্দের পক্ষে, রোমক সাম্রাজ্যের রোমক এবং গ্রীক বৃদ্ধিজীবীদের ক্ষেত্রেও এটি সত্য হয়েছে। চী এবং চু নামক শাসকশ্রেণীদের সম্পর্কে চিনিক ঝবি, মশী বলেছিলেন যে, তাঁরা তাঁদের সাম্রাজ্য হারালেন এবং প্রাণ্টুকৃও বিসর্জন দিলেন কেননা তাঁরা তাঁদের পপ্তিত্দের কাজে লাগান নি। দুধর্ষ স্থালিন এই সত্যের প্রতিধ্বনি করে বললেন যে, কোন শাসকশ্রেণী বৃদ্ধিজীবীদের সাহায্য ছাডা স্থায়ী হতে পাবে না।

শিক্ষিত সমাজের আনুগত্য পেতে হলে এবং তাকে জিইয়ে রাখতে হলে বৃদ্ধিজীবীদের অভীষ্ট সাধক এবং মর্যাদাপূর্ণ জীবিকা অর্জনের সুযোগ দিতে হবে ; দীর্ঘস্থায়ী সমাজ এই

সমস্যাটিকে সমাধান করেছেন শিক্ষিত সমাজটিকে শাসকশ্রেণীর অন্তর্ভূক্ত, করে নিয়ে।
মসিজীবী কিছু উৎপাদন করেন না বলে তাঁর পদমর্যাদা নির্ধারণ করতে হয়, তাঁর যে ব্যবহারিক
জীবনের ক্ষেত্রে উপযোগিতা রয়েছে এটি প্রমাণ করার জন্য সংসারের কাজকর্মের সঙ্গে তাঁর
যোগাঁচুকু রক্ষা করা দরকার হয় এবং এমন একটি ব্যবস্থার প্রয়োজন হয় যার দ্বারা তাঁর
পদোর্রাতি কটিন মাফিক হতে পারে। বেসামরিক পদস্থ কর্মচারীর পদমর্যাদা তাঁকে দিলে
এইসব সমস্যার সুষ্ঠু সমাধান হয়। আমলাতান্ত্রিক নিরাপদ প্রকোষ্ঠ থেকে মসিজীবী যখন
জগৎকে দেখেন তখন তাঁদেব জগৎটাকে ভালই লাগে; তাঁদের কোন অভিযোগ থাকে না
এবং তাঁরা কোন স্বপ্নও দেখেন না।

এই মসিজীবী লিপিকার ঠিক কি অবস্থায় লেখক হিসেবে আবির্ভৃত হন?

শতাব্দীর পর শতাব্দী ধরে লিপিশিল্পের আবিষ্কারের পরেও মসিজীবী সরকারী পদস্থ কর্মচারী হিসেবেই তাঁর লিপিকৌশলটুকু প্রয়োগ করেছিলেন ; তাঁর কাজ ছিল দলিল দস্তাবেজ রক্ষা করা, শ্রুতি লিখন করা, দলিলের এবং ধর্মগ্রন্থের প্রতিলিপি তৈরি করা। সাহিত্য ছিল কবি ও কথকদের জন্য সংরক্ষিত ক্ষেত্রে ; অন্যান্য কারুশিল্পীদের মতোই তাঁরা তাঁদের ব্যবসায়ের গুপ্ত মন্ত্র্টুকু কাউকে দিতে চাইতেন না। নিজেদের মানসিক ভাবসম্পদ লিপিবদ্ধ করার কথা তাঁরা ভাবতেন না।

কতিপর প্রাচীন সভ্যতাব ইতিহাসে সাহিত্যের আবির্ভাবকালের মধ্যে একটা সামঞ্জস্য আছে। খ্রিস্টজন্মের তিন হাজার বছর আগে মিশরদেশে প্রথম আমরা সাহিত্য সৃষ্টির দেখা পাই, এ হল পুরানো সাম্রাজ্য ভেঙে পড়ার ফল : বিশৃদ্ধলামর সেই কাল। সভ্যতার জন্মলাভের পরেই সেই প্রথম সামগ্রিক বিপর্যরের যুগ। খ্রিস্টজন্মের দুই হাজার বছর আগে সুমেরে আমরা প্রাচীনতম সাহিত্য সৃষ্টি দেখেছি ; এই সময়টি সুমেরের সবচেয়ে গৌরবপূর্ণ অধ্যায় এবং এই সময়েই উরের তৃতীয় রাজবংশের পতন হয়। স্যার লিওনার্দ উলি\* মন্তব্য করেছিলেন যে উরের তৃতীয় রাজবংশের পতনের পরে আমরা তাঁদের কালের কোন সাহিত্যসৃষ্টির নজির শুঁজে পাই না। যখন ত্র্যামোরাইট এবং ইলামাইটদের আক্রমণের ফলে এদের সুবর্ণযুগের আকস্মিকভাবে পরিসমাপ্তি গটল তখন আমরা সাহিত্য সৃষ্টির কাব্ধ প্রত্যক্ষ করলাম ; খ্রিস্টের জন্মের দু হাজার বছর আগেকার কথা— সুমেরীয় মিসজীবীরা এই গৌরবময় দিনগুলির কথা এই সময় লিপিবদ্ধ করলেন। গ্রীসদেশে মাইসিনীয় যুগের আমলাতান্ত্রিক সমাজব্যবস্থার অবসানের পরে প্রথম সাহিত্যকর্মের নজির পাওয়া গেল, প্যালেস্টাইনে রাজ্ঞা সলোমনের শাসনবাবস্থার সমাপ্তির পরে এটি আমরা প্রত্যক্ষ করেছি। সবশেষে খ্রিস্টজন্মের ৬০০ বছর আগে চীনদেশের সাহিত্যের উদ্ভব ঘটেছে, এই সময়ে চাউ সাম্রাজ্যের পতনের পরে বিভিন্ন অঙ্গরাজ্যের মধ্যে অন্তর্ধন্দ্ব চলছিল।

২

সামাজিক বিপর্যয় এবং সাহিত্য সৃষ্টির মধ্যে যে পৌনঃপুনিক সম্বন্ধটুকু পাওয়া যাছে তা থেকে একথা বলা যায় যে সাহিত্য সৃষ্টির জন্য পৃথিবীতে আশু বিপর্যয়ের সম্ভাবনাটুকু বারবার সোচ্চার হয়ে ওঠার প্রয়োজন ছিল, তার ফলেই মসিজীবীর এই সৃষ্টিশক্তিটুকুর মুক্তি ঘটে।

<sup>\*</sup> সি লিওনার্দ উলি। দি সুমেরিয়ান্স (অক্সফোর্ড ক্ল্যানেনডন প্রেস, ১৯২৯) পৃষ্ট ১৭৮

যদিও আমরা একথা ধরে নিই যে, প্রতিষ্ঠিত শৃত্বলাব্যবস্থা যখন অব্যবস্থা এবং বিশৃত্বলার মধ্যে ভেঙ্গে পড়ে, যখন হিংস্র কার্যকলাপ এবং অরাজকতায় দেশ ভরে ওঠে। তবুও এ প্রশ্ন থেকে যায় যে কেবলমাত্র এই চিত্তচাঞ্চল্যকারী বিশৃঙ্খলা সামাজ্রিক অবস্থা সাহিত্যসৃষ্টির পক্ষে যথেষ্ট কিনা। মসিজীবীর চোখে ব্যক্তিগত ভাবে সমাজ শৃ**খ**লা ভেঙ্গে পড়ার একটা ব্য**ঞ্জ**না আছে ; সমাজের অন্য শ্রেণীর মানুষদের পক্ষেও এ ব্যঞ্জনা সত্য। অভিজ্ঞাত এবং যাজকশ্রেণী এই সামাজ্রিক বিপর্যয়কে কোন রকমে সহ্য করে, তাদের প্রতিষ্ঠায় বিশেষ পরিবর্তন ঘটে না। প্রকৃতপক্ষে মিশরে ও চীনে যখন সাম্রাজ্যগুলি ভেঙ্গে পড়তে লাগল তখন সেদেশে কতকগুলি সামস্ততান্ত্রিক রাজত্বের সৃষ্টি হল ; অভিজ্ঞাত শ্রেণীদের শক্তি এবং মর্যাদা, যাজকশ্রেণীর প্রতিষ্ঠা এর ফলে অক্ষুব্ধ ত রইলই এমনকি বেড়েও গেল। মনিব বদল হওয়া সত্ত্বেও দীর্ঘকাল তাঁবেদারিতে অভান্ত জনগণের যে যে অবস্থায় ছিল সে সেই একই অবস্থায় রয়ে গেল। কিন্তু মসিজীবীদের ক্ষেত্রে অন্য ব্যাপার ঘটল। তাঁরা তাঁদের আমলাতান্ত্রিক আশ্রয়ে পরম সুখে কাল কাটাচ্ছিলেন : তাঁদেব মর্যাদা এবং উপযোগিতা সম্বন্ধে কেউ প্রশ্ন করেনি; এখন তাঁরা হঠাৎ দেখলেন যে তাঁরা পরিত্যক্ত এবং তাঁদের কান্ধ্র গেছে। আমরা মসিজীবী সমাজের মানুষদের ব্যক্তিগত অসুবিধার কথা পড়েছি মিশরীয় সাহিত্যের প্রাচীন দৃষ্টাস্তসমূহের একটিতে। কোষাগারিক ইপুওয়ের লিখিত বিবরণীতে আমরা পাই ঃ বিশৃশ্বলার . জন্য তাঁরা খাজনা দেয় না .. প্রশাসকরা নিজেরা খেতে পান না, তাঁদের অনেক অভাব। ... ... গোলাঘরে খাদ্যশস্য নেই এবং গোলাঘবের রক্ষক আজ মৃত। সুন্দর বিচারকক্ষটি পরিত্যক্ত এবং এই কক্ষটি থেকে প্রাচীন পত্রগুলি সরিয়ে নিয়ে যাওয়া হয়েছে ; সাধারণের জনা রক্ষিত প্রশাসনিক অফিসগুলি থেকে কাগজপত্র সরিয়ে নেওয়া হয়েছে। দেশের প্রশাসনিক কর্তারা অফিস থেকে বিচ্যুত হয়েছেন, দেশে তাদের কোথাও স্থান নেই।"<sup>১</sup>

মসিঞ্জীবীর এই সরকারী পদমর্যাদা যখন বিলুপ্ত হল তখন সে শুধু যে সন্ত, ভাববাদী এবং লোকশিক্ষকের ভূমিকা গ্রহণ করল তাই নয়, আপনার তুলিকলমের সহায়তায় পুনরায় আত্মপ্রতিষ্ঠার জন্য সে ভীষণভাবে ব্যগ্র হয়ে উঠল। এইভাবেই লিপিকুশল নেফরিন কাগজ কলম নিয়ে লিখতে বসলেন ঃ হে আমাব হৃদয়, উন্তিষ্ঠিত, যেন তোমরা যে দেশের মাটিতে জন্মেছ, সে দেশের জন্য বিলাপ করতে পার। বিশ্রাম করো না, পিছিয়ে পড়ো না . । তোমার চোখের সামনে সারা দেশটা পড়ে আছে ..। গোটা দেশটাই ধ্বংসপ্রাপ্ত হয়েছে, কিছুই বাকী নেই। তাঁর সমকালীন ইপ্তয়েরের মতই তিনি খেদোক্তি করেছেন, আপনার দেশবাসীকে তিরস্কার করেছেন।

প্যালেস্টাইন এবং গ্রীসদেশে সরলীকৃত বর্ণমালার প্রবর্তনের ফলে আবার জ্ঞানের প্রসারের সঙ্গে সামাজিক বিপ্লব একই সময়ে ঘটল। দেশে যখন কর্মসংস্থানের অবকাশ অল্প তখন এই শিক্ষিতের সংখ্যা বর্ধিত হওয়ার ফলে অশান্তি বেড়ে চলল। মেবপালক এমস কৃষিজীবী হিসিয়ড লিপিকৌশলটুকু আয়ন্ত করেছিলেন এবং তাঁদের স্বদেশবাসীকে এই কৌশলটুকু শেখাতে চেয়েছিলেন। এর জন্য তাঁরা এদের তিরস্কারও করেছিলেন।

চীন দেশে এই মসিজীবী পরিবারের অনেকেই সামাজিক বিপর্যয়ের সময়ে দেশের

১ এডলফ এরম্যান, দি লিটারেচাব অব দি আানসিয়েণ্ট ইঞ্জিলিয়ান্স (লণ্ডন, মেখুয়েন অ্যাণ্ড কোং, ১৯১৭) পৃষ্ক ৯৭-৯৯।

২ লিউ ওয়ুচি, কনফুসিয়স, হিজ লাইফ অ্যাণ্ড (নিউইয়র্ক ফিলজফিক্যাল লাইব্রেরি (১৯৫৫) পৃঃ ২৭।

সাধাবণ মানুষের সঙ্গে মিশে গিয়েছিল; তাঁদেব মধ্যে তাঁরা লিপিকৌশলটুকু বহন করে নিয়ে গিয়েছিলেন। মহামতি কনফুসিয়াস এই রকম একটি পরিবার থেকে এসেছিলেন। এই সব পরিবাবের বংশধরেরাই পৃথিবীতে এসে সৃষ্টির উদ্বেলতাকে সার্থক করেছিল; অতীত গৌরবের স্মৃতি তাদের ধমনীতে আগুনের পবিত্র শিখার মতো জ্বালা ধরিয়ে দিয়েছিল; তার ফলেই কাব্য, রোমান্স, দর্শন, ভাববাদ ও ভবিষ্যুবাদের উদ্ভব সম্ভব হল।

মসিজীবী কবি, যতদিন সরকারী কর্মে ব্যস্ত ছিল ততদিন সৃষ্টিধর্মী লেখায় হাত দেওয়ার অবকাশ তার অব্বই ছিল। সৃষ্টির ইচ্ছাটুকু প্রায়শঃই উদ্ধৃত হয় তখনই যখন কাজের মধ্য দিয়ে সে ইচ্ছা সার্থক হয় না। কর্মব্যস্ত অভীষ্ট সাধক সার্থক জীবনের প্রতি তার যে লিব্দা তা অপূর্ণ থাকলে সৃষ্টিকর্মে এই অভিলাষ উৎসারিত হয়ে ওঠে। একবাব লেখা আরম্ভ করে দিলে সে হাতের কাছে যা পায তা নিয়েই লিখতে আরম্ভ করে ঃ এমনি করে কাব্য, পুরাণ কথা, কপকথা, ইতিবৃত্ত, প্রবাদ এবং আরপ্ত নানান ধবনেব সাহিত্যের সৃষ্টি হল এবং এ সকলের সংগ্রহও সংকলিত হল।

•

এটা বেশ স্পষ্ট হয়ে উঠছে যে মসিজীবী মানুষ যে অবস্থায় লেখাব কাজে আত্মনিযোগ করল সেই অবস্থায় সে এর বিপরীতে রূপান্তরিত হতে পারত। তাঁব মতাদর্শ এবং পবিত্র লক্ষ্য যাই হোক না কেন এটা প্রায়ই সতা হয় যে, আপন মনোমত বৃহৎ এবং মহৎ কর্মে যিনি বিফল হযেছেন তিনিই হচ্ছেন বিপ্লবী। বাকুনিন লিখেছিলেন যে, প্রেমের পরেই কর্ম হল মানুষের সবেতিম সুখের আকব। কথায় এবং বাকবিতগুয়ে হয়তো সে সারাজীবনই কাটিয়েছে কিন্তু সুযোগ এলে সে আপনাকে প্রথম শ্রেণীব কাজেব লোক হিসেবে প্রকাশ করে।

প্যালেস্টাইনে এবং চীনে লেখক এবং বিপ্লবীর আবির্ভাব ঘটেছিল একই সঙ্গে এবং প্রায়শঃই একই বান্তিব মধ্যে এই উভয় সন্তা মূর্তিমন্ত হয়ে উঠেছিল। রেণা বলেছেন যে. ভাববাদীরা হলেন প্রথম সাংবাদিকের দল , চীন মহাদেশে বেকার করণিকের দল একাদকে যেমন সাহিত্যচার্চা করেছে অন্যাদিকে আবার ধ্বংসাত্মক কাজে আত্মনিয়োগও করেছে , অঙ্গরাজ্যগুলির মধ্যে যখন বিবাদ চলছিল তখন এই সব করণিকেরা সারা দেশে ঘুরে বেড়াছিল। এমন অভিযোগ করা হয়েছে যে, কনফুসিয়াস দেশের সর্বত্ত ঘুরে বেডিয়ে একজন সামন্ত প্রভুকে আর একজন সামন্ত প্রভুর বিকদ্ধে উস্কে দিয়েছিলেন, তার উদ্দেশ্য ছিল ওদের মধ্যে লড়াই বাধিযে দিয়ে নিজে ক্ষমতা দখল করে নেওয়া। \*বিপ্লবীদের পূর্বপুক্ষরেরা যে মিসজীবী ছিলেন সেটা বোঝা যেত কেননা যখনই তারা ক্ষমতায় আসত তখনই তাবা এমন এক নিয়মাবদ্ধ সমাজবাবস্থার সৃষ্টি করত যেখানে এই মিসজীবীদের প্রভিভার স্কুরণ হত এবং তাদের আশা আকাছ্মা পূর্ণ হত : এই সমাজ-বাবস্থার খবরদারি কবত শিক্ষিত করণিকের দল।

তাদের একই বংশপরিচয় থাকা সক্তেও লেখকের এবং বিপ্লবীর শব্দের কার্যকারিতা সম্বন্ধে দৃষ্টিভঙ্গীর অনেক পার্থক্য থেকে গেছে। জাত লেখকের চোখে শব্দ হল উপেয়, তার অস্তিত্বের মধ্যমণি। সে হয়ত একটা বৃহৎ কর্মের স্বপ্ল দেখে. সেই কর্ম সম্পাদনে সে হয়ত

<sup>•</sup> উলফ্যান এবারহার্ড. 'এ হিস্টারি অব চায়না' (বার্কলি ইউনিভার্সিটি অব ক্যালিফোর্ণিয়া, ১৯৫০) পু, ৩৮ :

সক্রিয়ও হয়ে ওঠে, কিন্তু কর্মবাস্ত জীবনের ঘূর্ণিতে সে স্বস্তিবোধ করে না। তার কাজে যতই সার্থকতা আসুক না কেন এবং সে সার্থকতা যতই চিন্তকর্ষক হোক না কেন, সে অস্তরে অস্তরে এটা অনুভব কবে যে কজি বোজগারের জন্য সে তার জন্মগত অধিকারকে বিকিযে দিছে। তাব ভেতুরে সৃষ্টিশক্তি যখন কথার মাধ্যমে নিজেকে প্রকাশ করে তখন সে স্বস্তি পায়।

বিপ্লবীর কথা কিন্তু স্বতন্ত্র; তার কাছে কথাগুলি উপেয় নয় উপায় মাত্র, উপেয় হল কর্ম। যে লক্ষ্যে সে পৌছাতে পারে নি তাব দিকে তার সদা সতর্কদৃষ্টি, তার শক্তি সব সময় বাধাকে অতিক্রম করতে তৎপর। শুধুমাত্র কথাব মাবপাঁচ করে সে তৃপ্তি বোধ করে না ; যে জগতে কথা কাজে কপান্তরিত হয় সেই দিকে তাব গতি। কাজের মুখবদ্ধ হিসেবে তার কাছে তাব ও ভাবনাব মৃল্য। কাজেব পথে যে বাধা রয়েছে তা দূর কববার পদ্বা হিসাবে সে মতবাদ গড়ে তোলে, দর্শন-চর্চা করে এবং লেখাব মাধ্যমে আত্মপ্রকাশ করে।

তাই বলছিলাম যে লেখক ও বিপ্লবীব মধ্যে একধরনেব বিরোধিতা রয়েছে। সাধারণ ভাবে একথা বোধ হয় সতি৷ যে লেখক যতখানি বিপ্লবী হয়েছে ঠিক ততখানি লেখকের মর্যাদা থেকে বিচ্যুত হয়েছে। প্রকৃতপক্ষে এটা বোধ হয় আন্তরশক্তির প্রশ্ন : খাঁটি লেখক তাঁর বিদ্রোহ লেখাৰ মধ্য দিয়ে ঘোষণা কবতে পাৰে, কিন্ধ বিপ্লবী শুধমাত্ৰ বিদ্ৰোহ কৰতে পাৰে এবং তাই তার একটিমাত্র উপজীব্য। এই বৈপ্লবিক শক্তি এবং লেখাব শক্তি কখন কখন একই লোকের মধ্যে দেখা যায়। সেই দুর্লভ যোগাযোগেও দৃটি শক্তিব একই সঙ্গে স্ফুবণ ঘটে না। মিলটন, টুটম্ভি কেসলার, সিলো প্রমুখ লেখকগণ এবং অন্যান্যরা এমন এক সময় লেখা শুক কবলেন যখন নিদ্ধিয়তা স্বেচ্ছাকৃত নয়ত বাইবে থেকে চাপিয়ে দেওযা। এই নিদ্ধিযতা তৎকালীন সমাজকে পেয়ে বসেছিল। টুটস্কি একথা জানতেন যে উত্তেজনার সময় এবং আবেগপ্রবণতার यूर्ण भभारक हिन्ना-ভाবনাৰ বড় একটা অবকাশ থাকে না। ৰাগ্দেৰীর সহচরীৰা এমন কি সাংবাদিকতার অধিষ্ঠাত্রী দেবীও বিপ্লবেব সময়ে স্থবিরা হয়ে পড়েন। তিনি আরও বললেন, বিপ্লবীব পক্ষে লেখা যখন কাজের বিকল্প হিসেবে দেখা দেয় তখন সে বিকল্প বড়ই দুর্বল। টুটঞ্চি তাঁর ডায়োর হন এগজাইল' এ লাসাল \* সম্বন্ধে বলেছেন যে, তিনি যা জানতেন তা লেখাব জন্য কিছুমাত্র ব্যগ্র হতেন না যদি বুঝতেন যে যা করবার সামথ্য তাঁর আছে বলে তাঁর ধারণা ছিল তার কিছুটাও তিনি সম্পন্ন করতে পাবতেন। তিনি একথাও বলেছেন, যে-কোন বিপ্লবীর মনেই অনুরূপ অনুভূতিব সঞ্চার হবে।

8

যে সমাজে বেকার মসিজীবীবা পদমর্যাদাহীন এবং কাজের ধাদ্ধায় ঘুরে বেড়ায় সে সমাজে বিশৃঞ্বলা দীর্ঘস্থায়ী হয়। অশিক্ষিত সমাজে শিক্ষার প্রসার অত্যন্ত বিপর্যয়পূর্ণ ঘটনা এবং ইতিহাসের গতিপথের পবিবর্তন এর ফলেই সম্ভবতঃ ঘটেছে। সম্ভবতঃ অনুরত দেশগুলিব বিপর্যন্ত পরিস্থিতির সূত্রপাতেব মৃলে রয়েছে সমাজে শিক্ষার প্রসার। আমরা প্রায়ই শুনি যে জনগণ বিদ্রোহী হয়ে উঠল : কিন্তু মার্কিন যুক্তরাষ্ট্রের দৃষ্টান্তটি ছাড়া আমরা বোধহয় অন্য কোনও ঐতিহাসিক দৃষ্টান্তেব উল্লেখ করতে পারব না যেক্ষেত্রে দেশের জ্বনগণই এই বিপ্লবের প্রধান হোতা এবং উৎসাহদাতা ছিল। পৃথিবীতে বর্তমানে যে সংকট দেখা দিয়েছে তা নিশ্চয়ই জনগণের সৃষ্ট নয়। অনুরত এবং উরত কোন দেশেই জ্বনগণ অশান্ত, উগ্র এবং

<sup>\*</sup>লাসাল ফের্ডিনাণ্ট- - জার্মান সমাজতাত্ত্বিক এবং লেখক-অনুবাদক।

দয়্ব স্ফীত নয়। সমকালীন নাট্যমঞ্চে যে অগ্নিগর্ভ পরিস্থিতি বর্তমান তার জন্য জনগণের দাবিদাওয়ার কোলাহল দায়ী নয়। এই মসিজীবীর দল এমন একটি সমাজব্যবস্থা নিয়েছে যার পরিকল্পনা, নিয়য়ণ এবং দেখাশোনার ভার থাকবে এই শিক্ষিত মানুষদের ওপর। এরা মসিজীবীদের জন্য স্বর্ণমৃগ কামনা করছেন; প্রাচীন মিশর ও চীনে এবং মধ্যমৃগীয় ইউরোপের যে মসিজীবী-প্রভাবিত সমাজব্যবস্থা ছিল তার অনুরূপ সমাজব্যবস্থাও এরা চান। নব অভ্যুখিত ও প্রগতিশীল দেশগুলিতে যে সামাজিক সমষ্টিকরণ পদ্ধতি অব্যাহত ভাবে চলছে তার মূলে রয়েছে এই মসিজীবীদের জন্য যথাযথ কর্মসংস্থান করা। শিক্ষিতের হারের যতই বৃদ্ধি ঘটছে ততই আমলাতম্ব্রেরও প্রসার ঘটছে। আজ একথা স্পষ্ট হয়ে উঠেছে যে উৎপাদনকারী প্রমন্ত্রীবী মানুষদের ও তত্ত্বাবধায়কদের মধ্যে অনুপাতের সমতা যতই বৃদ্ধি পাছে আর্থিক অকার্যকারিতাও ততই বৃদ্ধি পাছে। যেক্ষেত্রে সামাজিক ভারসাম্য রক্ষার প্রয়োজন রয়েছে সেক্ষেত্রে শিক্ষিত মানুষদের জন্য যথাযথ কর্মের সংস্থান করার অর্থই হল অপচয় করা এবং সমাজের অকর্মণ্যতাকে পৃষ্ট করা।

এ কথা প্রায়ই বলা হয়ে থাকে, যে সমাজব্যবস্থায় প্রতিভাধবকে কাজের সুযোগ দেয় সে সমাজব্যবস্থা স্থায়ী হয়। প্রকৃতপক্ষে সামাজিক ভাবসাম্য রক্ষাব জন্য অপদার্থ শক্তিহীন মানুষগুলোকে কাজ দিতে হয়। কেননা এই অকেজো মানুষগুলি সংখ্যায় অনেক ; তাবা তাদের অভাব-অভিযোগকে কোন সৃষ্টিকর্মে রূপায়িত করতে পারে না বলেই তাদের অসন্তোষ অনেক বেশী মুখর ও বিস্ফোবণপ্রবণ। তাই সমাজ-সংগঠকদেব পক্ষে সবচেয়ে বড় সমস্যা হল কি করে তাদের আয়ত্তে রাখা যায়। এই অকর্মণ্য মানুষগুলোর মধ্যে এক ধরনের প্রবণতা রয়েছে যার ফলে তারা তাদের শক্তিটুকুকে নিজেদের উন্নতির চেষ্টায নিযুক্ত না'ক'রে অপরের কাজে কর্মে, তাদের নিয়ন্ত্রণে ও তাদের অ-স্বার্থ প্রচেষ্টায় প্রযুক্ত করে। এরা চায ওদেব কাজে সর্দারি করতে, ওদের নিয়ন্ত্রণ করতে এবং ওদের ব্যাপারে মাথা গলাতে। প্রাচুর্যপূর্ণ সমাজ্ব্যবস্থায় এই অতি সাধাবণ মানুষগুলোকেও উন্নতি কববার সুযোগ দিতে হবে, তাদেরও বুঝতে দিতে হবে যে তাদেবও সামাজিক উপযোগিতা আছে। অবশ্য শক্তিমান মানুষদেব উন্নতি যেন এদেব দ্বারা ব্যহত না হয়, সেটাও দেখতে হবে। এটুকু করতে হলে তাদের আন্মোন্নতি এবং অভিষ্টসাধক কার্য সম্পাদনে প্রচুর এবকাশ সৃষ্টি কবতে হবে। দ্বিতীয়তঃ কারিগবি বিদ্যার এবং সামাজিক কর্মে পারদর্শিতার এমনভাবে প্রসার ঘটাতে হবে যার ফলে সাধারণ মানুষ বাইরে থেকে নিয়ন্ত্রণ ছাড়াই আপন আপন কাজটুকু করতে পারবে। মসিজীবীদেব বিশেষ ধরনের প্রবণতাটুকু উদ্দেশ্যমূলক এবং প্রয়োজনীয় কাজকর্মে যদি রূপায়িত করা যায় এবং সমগ্র সমাজে সাংস্কৃতিক মানটুকুর যদি উন্নতি ঘটানো যায় তাহলে শিক্ষিত এবং অশিক্ষিতেব বিভেদক সীমাবেখাটুকু লুপ্ত হতে পারে। এই ধরনের ব্যবস্থায় যদি প্রতিভাবানেরা উৎসাহিত বোধ নাও করেন তবুও একথা বলা চলে যে এই বাবস্থায় তাদের কাজে কর্মে বাধা সৃষ্টি করা হয় না। একটি সমগ্র জনসমাজের অন্তর্নিহিত সৃষ্টি-সম্ভাবনাটুকু সতা কবে তুলতে পারে এমন একটি সমাজবাবস্থা সম্বন্ধে আমরা খুব বেশী জানি না , কিন্তু আমবা এ কথা নিশ্চতই জানি যে মসিজীবী প্রভাবিত সমাজে মানুষের সৃষ্টিশক্তির পরিপূর্ণ বিকাশের সুযোগ নেই :

## भानव भन 😢 निद्य नीना

এমন কথা কোন কোন সময় বলা হয় যে পৃথিবীর মানুষেরা তাদের মহৎ ব্যক্তিদের টুকরো কথাগুলো সংরক্ষণ না ক'রে বিশেষ ক্ষতিগ্রস্ত হয়েছে , এঁদের কথাবার্তার অল্প অংশ যা আমরা পেয়েছি তার মধ্যে এক একটা অস্ত্রত ঋজুতা এবং তীক্ষ্ণ ও গভীর অন্তর্গৃষ্টি প্রত্যক্ষ করেছি ; তাঁদেব লেখায় এবং পোশাকী আলাপ-আলোচনায় সচরাচর এটি পরিলক্ষিত হয় না। আমাদের কাছে অন্তুত মনে হয় যে মানুষ এতো সহজে অমৃতত্ব লাভ কবতে পারে এবং তাও লীলা এবং খেলার ছলে। একথা নিশ্চয়ই সত্যি যে কোন কোন লেখক যদি তাঁদের কথা বলার ঢঙে লিখতেন তাহলে তাঁরা অমর হয়ে থাকতেন। উদাহরণস্বরূপ ক্রে মাঁসোর নাম করতে পারি , তার কেতাবগুলো দুরূহ এবং পাঠকের পক্ষে পীড়াদায়ক ; কিন্তু তিনি যখনই কিছু বলতেন তখনই তা মনে বাখবার মতো হত। তাঁর টুকরো টুকরো কথাবার্তা মানবিক পরিস্থিতির ওপর এমন আলোকপাত কবত যা আমরা সমাজতত্ত্ব, মনস্তত্ত্ব এবং ইতিহাসের ঝুড়ি ঝুড়ি কেতাবের মধ্যে খুঁজে পাই না। জীবনের সায়াহ্নে এসে ক্রে মাসো বলে উঠেছিলেন वर्ल भाना यार ३ "कि लब्बात कथा य आभि ञाव जिन চातर्ট वस्त्र वाँচতে পারবো ना : যদি পারতাম ভাহলে আমি আমার রাঁধুনির জন্যে আমার লেখা বইগুলি আবাব নৃতন করে লিখে যেতে পাৰতাম।" এই প্ৰসঙ্গে আমাদেব মনে বাখা দৰকাৰ নিউ টেস্টামেণ্ট এবং লুন ইউ গ্রন্থে অধিকাংশই উপস্থিতমত কথাবাতা, মন্তব্য প্রভৃতি লিপিবদ্ধ হযেছে , মণ্টেন লিখে বাখতেন তিনি যা যা বলতেন। ("আমি আমাব কাগজের সঙ্গে কথা বলি যেমন আমি কথা বলি সেই মানুষটির সঙ্গে যার প্রথম সাক্ষাৎ পাই:")

আমরা জানি একটি মহৎ জীবন হল "পরিণত বয়সে যৌবনের চিস্তাব পুনর্গঠিত প্রতিচ্ছবি। একথাও হয়তো সমানভাবে সত্যি যে মহৎ চিন্তা হল আমাদেব লীলাচঞ্চল মুহূর্ত্তর ভাব-ভাবনাব ও ধ্যান-ধারণাব একটা সংহত কপ। আর্কিমিডিসেব স্নান্যরের বালতির গল্প এবং নিউটনের মাটিতে জাপেল পড়ার গল্প থেকে আমরা এটুকু বৃষতে পাবি যে খুব গুরুত্বপূর্ণ চিন্তা অনেক সময় অলস চিন্তা থেকে উদ্ভূত। মানুষের মৌল অন্তর্দৃষ্টির সূত্রপাত হয় তখনই যখন মনের বিভিন্ন কক্ষে সঞ্চিত ভাবনাব টুকবোগুলে। সজ্ঞান চেতনায় যুথবদ্ধ হয়, পরস্পরের সঙ্গে যোগেব ও বিয়োগের মাধ্যমে নব নব রূপ লাভ করে। যে মন একটি বিশেষ ধরনের ভাব-ভাবনাব দ্বারা অভিভূত সে মনে নতুন প্রশ্নের উদ্ভব হয় কি না সন্দেহ। এ কথা সত্যি যে ভাবনা এবং অন্তর্দৃষ্টির বিশ্লেষণ করতে হলে কঠিন পরিশ্রমসাধ্য-চিন্তা-পদ্ধতিব অনুসরণ করা দরকার, আরও যা প্রয়োক্ষন তা হল একাগ্র অভিনিবেশ। অনিশ্চয়তার অন্ধকার বিদীর্ণ করে যে হঠাৎ আলোর ঝলকানির মাধ্যমে নতুন আবিদ্ধাবের সন্ধান ঘটে তা কখনই বাইরে থেকে চাপ দিয়ে করা সন্তর্ব নয়।

মানুষ যখন জানে যে তাদের চিন্তা ভাবনায় কোন গুরুত্বপূর্ণ ফল ফলবে না তখন তারা চিন্তা ভাবনা করতে চায় না। যখন আমাদের কাজের কোন গুরুত্বপূর্ণ পরিণতিব প্রত্যাশা থাকে না তখন আমরা অনন্যপূর্ব পথে সন্ধানের চেষ্টা করি। তাই থেকেই এই অদ্ভুত ঘটনাটি ঘটেছে; নানান আবিষ্কার সম্ভব হল খেলা করতে করতে। পশ্চিম দেশে যদ্ধের খেলনাগুলি

থেকে কলকব্রার আবিদ্বার সম্ভব হয়েছিল। দূরবীক্ষণ যন্ত্রের মতো প্রযোজনীয় যন্ত্রপাতিও প্রথমে খেলার সামগ্রী হিসাবে পবিকল্পিত হয়েছিল। পৃথিবীর প্রায় সব সভ্যতায় খেলনা তৈরির কাজে আমবা এক অদ্বত নৈপুণ্য লক্ষ্য কবেছি। অ্যাজটেকরা চত্রেনর ব্যবহার জানতেন না কিন্তু তাঁদেব জন্তু জানোয়াবের খেলনাগুলোব পাযের বদলে গোল গোল কাঠের রোলার नागाता हिन। त्मकात्नत निक्र थारहात हाका जर भारतत वावहात खामता श्रथम पिथे খেলনাতে। একথা আমরা জানি যে, পৃথিবীর একটি প্রাচীনতম কবরখানায় যে সব কঙ্কাল পাওয়া গেছে তা থেকে প্রমাণিত হয়েছে যে সে যুগের মানুষেরা ২৫ বছরের বেশী বাঁচতো না এবং এ কথা ভাবা ঠিক হবে না যে ঐ বিশেষ স্থানটি অস্বাস্থ্যকর ছিল। সূতবাং এমন সম্ভাবনা রয়ে গেছে যার উপর ভিত্তি করে আমরা বলতে পারি যে নিওলিথিক যুগেব গুরুত্বপূর্ণ আবিদ্ধারের ফলৈ মানব সভ্যতার উদ্ভব হয়েছিল এবং এই সেদিন পর্যন্ত এই সব আবিদ্ধারই আমাদের দৈনন্দিন জীবনযাত্রাব ভিক্তিভূমি ছিল : এই সব আবিষ্কারেব সম্ভব হযেছিল শিশুসুলভ খেলাধুলাব মধ্য দিয়ে। এটা খুব অসম্ভব নয় যে বাচ্চারা যে সব জন্তু জানোয়াব নিয়ে খেলা করত তারাই আমাদেব প্রথম গৃহপালিত প্রাণী। একথাও বোধহয় সত্যি যে খেলতে খেলতেই মানুষ প্রথম আবিষ্কাব করেছিল বৃক্ষবোপণ এবং জলসেচেব পছাটুকু। এরিক হফার লিখেছেন যে তাঁকে তাঁর টাকে কিছু চুলরোপণ করতে বলেছিল একটি বাচ্চা মেযে। যদিও একথা প্রমাণ কবা যায় যে জলহাওয়া বিশুদ্ধকবণ, পশুপালন ও কৃষিকর্মের পূর্বগামী প্রাকৃতিক ঘটনা তবুও একথা বলা যাবে না যে জীবজন্তকে পোষ মানাবার প্রবৃত্তি কোন এক বিশেষ ধরনের সংকট থেকে উদ্ভূত হয়। সাধারণতঃ সংকটকালে মানুষ তাব শক্তি এবং বুদ্ধিকে প্রযুক্তিতে নিয়োগ কবে ; পশু পাষীকে পোষমানানোর কাজটা আমোদ-প্রমোদের উদ্দেশ্যেই প্রথমে করা হয়েছিল, অনেক পবে অবশ্য এদেব কাজে লাগানো হয়েছিল। মানুষেরা যা থেকে আনন্দ পেত সংকটকালে তাদের সেই আনন্দ-সামগ্রী ব্যবহারে প্রণোদিত করেছিল।

যখন আমরা দেখি যে পরিবেশের প্রতিদ্বন্ধে মানুষের সৃষ্টি-শক্তি ক্রিযাশীল হয়ে উঠেছে তখন এই সম্ভবনাটাই প্রবল হয় যে এই সৃষ্টিশীল মানুষেবা প্রতিকৃল পরিবেশে কোণঠাসা হ'যে পড়েনি : পরস্তু এই সব মানুষেরা তাদের শক্তির প্রাচুর্যে এই প্রতিদ্বন্দকে স্বাগত জানিয়েছে। যথন প্রয়োজনের চাপে প'ড়ে মানুষ কাজ করে তখন উঁচু ধরনের যৃষ্টিকর্ম সম্ভব হয় কিনা সে সম্বন্ধে সন্দেহ আছে। বাঁচাব জন্য যে মর্মান্তিক লড়াই, আমাদের উপর তাব প্রভাব স্থাবর , সেই প্রভাব চিরগতিশীল নয়। জীবন ধারণের জন্য যার একান্ত প্রয়োজন তাব জন্য অনুসন্ধান থেমে যায় যখন আমাদের জীবনে প্রাচুর্য আসে। কিন্তু অপ্রয়োজনের, অতিরিক্তের জন্য যে সন্ধান তার শেষ নেই। সুতরাং মানুষের অক্লান্ত প্রয়াস এবং প্রচেষ্টা জীবনধারনের জন্য প্রয়োগটুকুর পিছনে ছোটে নি, তা ছুটেছে অতিরিক্তের পিছনে। একথা স্মবণ রাখবার মত যে মানুষ যখন আদা. লঙ্কা, দারুচিনি এবং গোলমরিচের সন্ধান করছিল তখন তারা হঠাৎ আমেরিকা মহাদেশ আবিষ্কার করল। প্রয়োজনের তাগিদে যে কাজ তা দৈনন্দিন জীবনের পক্ষে অত্যাবশ্যক হলেও তার মূল রয়ে গেছে অপ্রয়োজনের গভীরে। সমাধি মন্দির এবং প্রামাদ আমাদের নিত্যব্যবহার্য বাসগৃহের পূর্ববর্তী ; পরিধেয় বস্ত্রের পূর্বেই অলঙ্কার ব্যবহার छक इरार्याह्न : मन (वैर्ध काक कताव (अवमा এসেছ्नि (धना (थरक। आमता छानाहि राय धन् অস্ত্র হিসেবে ব্যবহৃত হবার আগে বাদ্যযন্ত্র হিসাবে ব্যবহৃত হর্যেছিল, এবং এমন অনেক পণ্ডিত বয়েছেন যাঁবা মনে করেন যে মাছধরার কৌশলটুকু এমন এক সময় উদ্ভূত হয়েছিল যখন

খেলাধূলার খুব প্রচলন ছিল, অর্থাৎ প্রয়োজন থেকে এটা সম্ভব হয় নি, মানুষের কৌতৃহল, কল্পনা, লীলাপরায়ণতা থেকেই এর উদ্ভব। আমরা জানি যে পদ্য এসেছিল গদ্যের আগে, হয়তো কথাবার্তা বলার আগেই মানুষ গান করত।

তাহলে একথা সতা হলেও হতে পারে যে ইতিহাসে যেণ্ডলো সৃষ্টির যুগ বলে চিহ্নিত সে যুগের মানুষেবা লঘু হাস্যকৌতুকে, প্রাণ-শক্তি প্রাচুর্যে নিজেদের প্রতিষ্ঠিত করেছিল। পেরিক্লীয় এথেন্সে, রেনেসাঁসের আমলে, এলিজাবেথীয় এনলাইটেনমেণ্ট রূপে খ্যাত পর্যায়ে আমরা মানুষের মধ্যে এই লঘু চিত্ততার সাক্ষাৎ পেয়েছি। এই প্রসঙ্গে হপার ভারতীয় মনীষী জবাহরলালের উল্লেখ কবেছেন। নেহরু আমাদেব বলেছেন যে ভারতবর্ষে যখনই সভ্যতাব বিকাশ ঘটেছে তখন আমরা প্রত্যক্ষ করেছি মানুষের জীবনে, তাব প্রকৃতিতে, তাব জীবনচর্যায এক ঘনীভূত আনন্দের উদ্বেলতা। আমাদের সন্দেহ হয় যে তাবাই কেবল মুখ গোমড়া ক'রে কাজ করার স্বপক্ষে ওকালতি করে যাদের গুরুত্ব এবং সম্মানের ছন্মবেশেব দবকার আছে : La Rochafauculd নিষ্ঠা সম্বন্ধে বলেছেন যে, এটি হ'ল দেহাশ্র্য়ী রহস্য মাত্র, মনের বিকাবগুলো লুকিয়ে বাখাব জন্য এব আবিষ্কাব। এই গুরুতর নিষ্ঠান ব্যাপক প্রকাশ আমবা দেখেছি গণ-আন্দোলনে। গুৰুত্বপূৰ্ণ আদৰ্শ এবং সুনিৰ্দিষ্ট উদ্দেশ্য এই গণ-আন্দোলনকৈ অনুপ্রাণিত করে এবং এঁরা শুষ্ক পাণ্ডিতোর বন্ধ্যা ভূমিতে জন্ম নেয়। এই পণ্ডিতেবা লীলাময় সৃষ্টির ঘোরতব বিবোধী এবং এব প্রতি এঁদের মারাত্মক ঘূণাও আছে। এই ধরনের আন্দোলনের ফলে ভয়, কুচ্ছুতা, সংকীর্ণ মানসিকতা, বন্ধ্যাসমীকবণ জন্ম নেয়। গণ-আন্দোলনেব কঠোব পবিপ্রেক্ষিতে পৃথিবীর কোন মহৎ সাহিত্য সঙ্গীত শিল্প বিজ্ঞানেব মনন ও সূজন সম্ভবপর হয় নি। এই ধবনেব আন্দোলন যখন অবসিত প্রাণ, তাদের কৃচ্ছুসাধন এবং একঘেয়েমিতে যখন ফাটল ধবে, তাবা যখন বৃচ্ছ আনন্দোচ্ছলতায় আবাব মেতে উঠেছে তখনই আবাব দেখি শূন্যতা এবং ধৃসরতাব মধ্যে সৃষ্টিব স্বপ্নটুকু ক্রিযাশীল হযে উঠছে।

মানুষ স্তন্যপায়ী অন্যান্য উষ্ণৱক্তবিশিষ্ট প্রাণীদের সঙ্গে, স্তন্যপায়ী জীব এবং পাখিদের সঙ্গে তাব এই ক্রীডাপ্রবাতট্টিক ভাগ করে নিয়েছে , সবীসপ এবং পতঙ্গেরা খেলা করে না।\* এই যে প্রাণিজগতের মধ্যে দৃটি দল— একদল খেলে আর একদল খেলা করে না এটি খুব অর্থপূর্ণ, আর এই যে গেলা কবার প্রবৃত্তিব একটা বাঁধাধরা বয়সকাল আছে এটাও সমধিক তাৎপর্যপূর্ণ। স্তন্যথায়ী প্রাণী এবং পাখিরা কম বয়সে খেলে, মানুষ কিন্তু জীবন-ভোবই খেলে। আমার মনে হয় যে বাল্যের এবং কৈশোরের ধর্মকে পরিণত বয়সে টেনে নিয়ে যাওয়ার প্রবণতা মানুষকে সারাজীবনের মতই অপবিপক্ক এবং ছেলেমানুষ করে রাখে এবং এব মধ্যে সারা বিশ্বে মানুষের অনন্যসাধারণ স্বকীয়তা , স্রষ্টা মানুষের মধ্যে এই স্বকীয়তা অভি প্রকট। যৌবনকে বলা হয়েছে অবক্ষয়ী প্রতিভা এবং নব নব উন্মেষশালিনী শক্তি যৌবনেরই ধর্ম এবং সৃষ্টিশীল মানুষ হল এই অনবক্ষয়ী কিশোর। যখন গ্রীক পণ্ডিতেরা বলেন যে দেবতারা যাঁদের ভালবাসেন তাঁরা অল্প বয়সে মাবা যান তখন বোধ হয তাঁরা এই কথাই বোঝাতে চেয়েছেন যে ভগবান যাঁদের কৃপা করেন তাঁরা মৃত্যুকাল পর্যন্ত যুবকই থাকেন। তাঁরা খেলাও ভালবাসেন। গ্রীস দেশেব প্রবাদটির এই ব্যাখ্যাই লর্ড স্যান্ধিও দিয়েছেন।

<sup>\*</sup> দাশনিক হফারেব এই তথ্য সত্যানুগ নয়। সরীসৃপ ও পতঙ্গেবাও যে খেলা করে তার সত্যতা এ যুগের বহু প্রাণিতম্ববিদেব লেখায় পাওয়া যায<sup>়</sup>

# **নন্দনতত্ত্ত্ত** পরিশিষ্ট

## আর্ট ফর আর্টস সেক : কলাকৈবলবোদ

সমাজের অসংখ্যা অনুশাসন থেকে তার প্রয়োজন তার নিত্যনৈমিন্ত্রিক অভাববাধকে পূর্ণ করার দায়িত্ব থেকে শিল্প যখন মুক্তি চায় তখনই কলাকৈবল্যবাদের উদ্ভব। তখনই অসকার ওয়াইল্ড প্রমুখ পণ্ডিতদেব মুখে শুনি Art for art's sake এর শ্লোগান। ও দেশে এই প্রসঙ্গে আর বাঁদেব কথা শুনি তাঁদের মধ্যে ভিক্তর হগো, ভিক্তর কুঁজা, থিয়োফিলে গোঁতিয়ে, বেনান ফুচা, বোঁদলেয়র প্রমুখ যশস্থী শিল্পবেন্ডারা ছিলেন না; এরা শিল্পে কণিনেন্টাল ঐতিহ্যের বাহক। ইংরেজ পণ্ডিতদের মধ্যে কলাকৈবলাবাদ বলতে আমাদের মনে আসে উইলিয়াম পেন্টাল এবং ব্রাডলের কথা। তিনি তাঁব সিদ্ধান্তে বললেন ঃ

The consideration of ulterior ends, whether by the poet in the act of composing or by the reader in the act of experiencing, tends to lower poetic value. It does so because it tends to show the nature of poetry by taking it out of its own atmosphere for its nature is to be not a part or copy of the real world but to be a world by itself, independent, complete, autonomous

অর্থাৎ কবিব মনে কোন উদ্দেশ্য বড় হয়ে থাকলে, কবির কাবোব শিল্প মলা কমে যায়। কাজ সম্বন্ধে এই রক্তম ধাবণা আমাদেব দেশে বহুকাল থেকেই প্রচলিত ছিল। কাব্যের সতা কাঝের স্কর্ণত নিয়তিকত নিয়মের অধীন নয়, হলাদৈকময়ী অনন্য প্রতন্ত্রা অপার কার্য সংসাবে কাব্যই একমাত্র প্রজাপতি ; তাঁর রুচি এবং কল্পনাই একমাত্র কাব্য নিয়ামক। এ ধরনের উক্তি প্রাচীন সংস্কৃত অলংকার শাস্ত্রে গাওয়া যায়। তেমনি এই মতেরও পোষকতা সেই অলংকাবশাস্ত্রেই পাইঃ "কাবাং যশসে অর্থকতে শিবেতরক্ষত যে কাস্ত্রাসন্মিত ত্যোপদেশযক্তে।" ফরাসী অস্তিবাদী দার্শনিক সার্ত্ত শিল্পকৈবলাবাদীদের তীব্র কশাঘাত ক'বে বললেন ঃ আমবা ভালো করেই জানি যে বিশুদ্ধ শিল্প ও শুনাগর্ভ শিল্প একই থক্ত ; শৈল্পিক বিশুদ্ধতা তত্ত্ব বিগত শতাব্দীর বর্জোয়াদের চক্রান্তের পরিণাম। এই কলাকৈবলাবাদীদের মতের বিৰুদ্ধতা যেমন শিল্প ইতিহাসে মেলে ঠিক তেমনি তাব সমর্থনও মেলে। মহাদার্শনিক কাণ্ট যখন শিল্প-উদ্দেশ্য ব্যাখ্যা কবতে গিয়ে বলেন যে, শিল্প সৃষ্টির কালে শিল্পী মনে এক ধরনের অভাবশোধ থাকে এবং তা থেকেই শিল্পীমানসে শিল্পসূজনের জন্য এক ধরনের অনির্দেশ্য উদ্দেশ্য কাজ করে: একে কাণ্ট আখ্যা নিলেন। 'Purposiveness without a purpose অর্থাৎ উদ্দেশ্যহীন উদ্দেশ্য। এই বাক্যাংশের ভাবগত রূপ বা image মনের মধ্যে সৃষ্টিকরা খবই কঠিন। অতএব কলাকৈবলাবাদের স্বপক্ষে বা বিপক্ষে উক্ত অপরের মতের চর্বিতচর্বণ না করে এব মূলে যাওয়া প্রয়োজন। এই বির্তকের মূলে রয়েছে শিল্প ও সমাজের সঠিক সম্বন্ধটক নির্ণয়ের সমস্যা। এই মূল সমস্যাটকুব যথাযথ অনুধাবন এবং এই প্রসঙ্গে শিল্প ও সমাজের যথার্থ সম্পর্কটুকুর নিরূপণ কর্ম শিল্পসমালোচকেব অবশ্য কর্তব্য। এই শিল্প-সমাজ সম্পর্কটুকুর যথায়থ বোধই আমাদের মনে কলাকৈবল্যবাদের যথার্থ অর্থটুকর বোধকে পরিস্ফুট করে তুলবে, এই প্রত্যাশায় আমবাও শিল্প ও সমাজের পারস্পরিক সম্পর্কের পর্যালোচনার অবতারণা করছি।

শিল্প ও সমাজের মধ্যে যে সম্পর্ক কি. এই প্রশ্ন নিয়ে পণ্ডিতজনার মধ্যে অনেক মতভেদ আছে। অবশ্য আমরা এই সব বিতর্কিত আলোচনার পরিপ্রেক্ষিতে বলতে পারি যে শিল্প এবং সমাজের মধ্যে তিন ধ্বনের সম্বন্ধের কল্পনা করা যায়। একটি হচ্ছে বৈপরীতোর সম্বন্ধ, অর্থাৎ শিরের সাথে সমাজ মানসের (Social mind) একটা বিরোধ আছে, একটা ছন্দ্র আছে এবং সেই বিরোধের মধ্য দিয়ে শিল্পের উর্দবতন ঘটে, শিল্পের ভিন্নরূপ প্রকাশ ঘটে, শিল্পের বিবর্তন ঘটে। এমন কথা এক শ্রেণীর পণ্ডিতজ্ঞনাবলেন বলেই এই প্রসঙ্গের অবতাবণা করা যেতে পারে। অবশ্য একথা বলতে গিয়ে আমাদের মনে রাখা দরকার যে যিনি এই ডায়লেকটিকস বা এই বৈপরীত্যের মূল কথাটি ভেবেছিলেন তিনিও কিন্তু তাঁর বহুভ্রুত Philosophy of Fine Arts গ্রন্থে ডায়লেকটিকসকে বা বৈপরীতা সম্পর্কের বিরোধকে নন্দনতন্তের ক্ষেত্রে প্রয়োগ করেন নি : আমরা দার্শনিক হেগেলের কথা বলছি। আমাদের মনে হয় নন্দনতন্তে Dialectics-এর প্রয়োগ না করে তিনি ঠিকই করেছিলেন। কেননা সন্দর এবং অসন্দরের মধ্যে ্য সম্বন্ধটি তাহ'ল 'হাঁ' 'না'-র সম্বন্ধ, সেটা 'ক' এবং 'না-ক'র সম্বন্ধ নয়, অর্থাৎ লব্লিক বা তর্কশাস্ক্রের পরিভাষায় বলা চলে যে 'ক এবং 'না-ক'-ব মধ্যে যে সম্বন্ধ সে সম্বন্ধ কিন্তু সমাজ ও শিল্পের মধ্যে নেই। আর নেই বলেই এদের মধ্যে কোন ডায়লেকটিক্যাল মভমেণ্ট বা ঘান্দিক পদ্ধতিতে শিল্পের সৃষ্টি এবং শিল্পের মৃল্যায়ন কখনও সম্ভব নয়। 'হাঁ' এবং 'নার মধ্যেকার সম্বন্ধে সেই ধরনের বৈপরীত্য নেই যা থাকলে হেগেলের মতে দ্বান্দ্বিক গতি সম্ভব হয়। সুন্দর এবং অসুন্দরের সম্পর্কটুকু বোদ্ধা মনেব অনুভবের উপর নির্ভরশীল। তাইত' অসুন্দর শিল্পে সুন্দর হয়ে উঠতে পারে। কেননা শিল্পের মূল কথা ও গোড়ার কথা হল ছন্দ অর্থাৎ মিল: একে পশ্চিম দেশীয় দার্শনিকেরা বলেছেন Coherence। অর্থাৎ যিনি দেখছেন ছবিটা বা শুনছেন গানটা তাঁর এখানে একটা বড ভূমিকা আছে। ছবির মধ্যে যে সঙ্গতি, তার রং রেখা রূপের মধ্যে যে সুসঙ্গতি রয়েছে সেই সঙ্গতিটাত আবার দ্রষ্টা যিনি দেখছেন, তিনি হলেন বোদ্ধা, সহূদয় হৃদয় সংবাদী, যাঁকে বিদেশী রসশাস্ত্রে appreciator বলা হয়েছে। তাঁর মানস পবিস্থিতি বা mental gestalt-এর সঙ্গে অভিন্ন হওয়া দরকার। তবেই শিল্পে সুন্দরের আবির্ভাব ঘটবে। অতএব দেখা যাচেছ যে বৈপরীতোর সম্বন্ধ বা Dialectics-এর স্থান শিক্তে নেই, শিল্পে একটা ঐক্য আছে। এই ঐক্য সম্পর্কে বলতে গিয়ে যশস্বী পণ্ডিত নীহাররঞ্জন রায় তার "An artist in life" গ্রন্থে বললেন যে শিল্পী রবীন্দ্রনাথ এবং তাঁর সৃষ্টিকে বুঝতে ২লে রবীন্দ্র সাহিত্যের, রবীন্দ্র সৃষ্টির মূল সূর যে ছন্দ তাকে বুঝতে হবে। কাব্যের বিষয় ও ছন্দের মিল শিল্পের স্বকটি উপকরণকে মিলিয়ে দেওয়া একে অপরের সঙ্গে মিলে যাওয়া : সেই মিলটাই হল ছন। সেই মিলটাই হল Art ; সেই মিলটাই হল শিল্প। অতএব আমরা মনে করি যে বৈপ্ৰীতা সম্পৰ্ক শিল্প ও সমাজের মধ্যে অবৰ্তমান। অৰ্থাৎ দান্দ্বিকণতি Dialectical Movement শিষ্কের ক্ষেত্রে, নন্দনতন্ত্রের ক্ষেত্রে আচল।

এখন আমরা অন্য এক সম্পর্কের কথা ভাবতে পারি, অনুগত সম্পর্ক বা আনুগত্যের সম্পর্ক, অর্থাৎ শিল্প হবে সমাজের অনুগত। এই তত্ত্ব আমরা জানি সেই প্লাতোর সময় থেকে প্রাধান্য পেয়েছে। শিল্পকে জনকল্যাণ করতে হবে। শিল্প যদি মানুষের কল্যাণ না করে তাহলে সেই শিল্পের প্রয়োজন কিং প্লাতো বললেন "কবিদের আমি আমার আদর্শ রিপাবলিক থেকে নির্বাসিত করে দেব কেননা কবিরা যাত্রাগান বাঁধে এবং সেই পালা গান শুনে, অপেরা দেখে ছেলে মেয়েরা ক্রমে অকেজো হয়ে পড়ে, কাজের প্রতি তাঁদেব অনীহা দেখা দেয় : অতএব আমরা কবিদের নির্বাসিত করে দেব।" এযুণেও সেই প্রীক দর্শনের আদ্যিকালের কথা

পরিশিষ্ট ৪২৯

প্রতিধ্বনিত। দার্শনিক প্লাতোর মত প্রয়োজনবাদের কথা আমরা হাজার বছর শুনে আসছি। বিভিন্ন পরিপ্রক্ষিতে এই ধরনের মানসিকতা নিয়ে জনোছেন শিল্প সমালোচকের দল : কিন্তু আমরা দেখেছি প্লাতোর প্রভাব তাঁরা কাটিয়ে উঠতে পারেন নি, আজও পারছেন না। আমরা কথায় কথায় প্রশ্ন করি-শিল্পের প্রয়োজন কি? কি কাজে লাগবে আট বা শিল্প? আমরা বলব আর্ট কাজে লাগবেই বা কেন, জীবনের সব বস্তুকে কি কাজে লাগাতে হবে। ববীন্দ্রনাথ বলেছিলেন "আকাশে ফাঁক না থাকলে বাঁশি বাজে না।" সেই বাঁশি বাজার জন্য ফাঁকটক দরকার। কাজের নিরেট, নিরন্ধ নিশ্ছিদ্রতার মধ্যে মন হাঁপিয়ে ওঠে। শিল্প এই হাঁফ ধরা কাজের পরিবেশে কখন কী তার সদ্ধর্ম অক্ষন্ন রাখতে পারে? শিল্পীর শিল্পসাধনার জন্য যে স্বাধীনতা, যে স্ববশ্যতার একান্ত প্রয়োজন, তার অসম্ভাব ঘটবে শিল্পীর মনে : প্রায়োজনিক প্রাত্যহিক জীবনধারায় যদি কোথাও ফাঁক না মেলে, তবে অবকাশের ফল যে শিল্পকর্ম তা আর ফটবে না। আমরা যদি কর্মপ্রকরণ দিয়ে সকাল থেকে সন্ধ্যে পর্যন্ত জৈবিক প্রয়োজনের প্রস্তুতি নিয়ে জীবনটাকে দুর্বিষহ করে দিই তবে আমাদের জীবনের আকাশে ফাঁকও থাকবে না, বাঁশিও বাজবে না। অতএব শিল্পকে যে অনগত ভাতোর মত সমাজে চলতে হবে, সমাজেব সঙ্গে তার সেবা-সেবক সম্পর্ক হবে, এটা ঠিক নয়। এই বেঠিক কথা কিন্তু অনেকে বলেছেন। যেমন তলস্ত্র বলেছিলেন, যেমন প্রথম জীবনে রমা রলা এই মত সমর্থন করেছিলেন। কিন্তু প্রথম আমবা শুনলাম মহাদার্শনিক কাণ্টের কণ্ঠে ভিন্ন সুরের কথা, প্লাতোনিক ভ্রান্তির কথা; শিল্প যে সমাজেব অনুগত হবে না. সমাজ ও শিল্পের মধ্যে যে সম্বন্ধ সেই সম্বন্ধটুক যে আনুগতোর সম্বন্ধ নয় সেই তত্ত্বটি বিশদভাবে তিনি ব্যাখ্যা করে বললেন — দেখ, শিল্প যদি সমাজের কাজ করতে চায়, মানুষ শিল্পকে কাজে লাগাতে চায়, তাহলে শিল্পী যখন সৃষ্টি করবেন তখন তাকে সৃষ্টি কবতে হবে মানুষেধ কাজের কথা ভেবে : শিল্পের ঐকান্তিক উদ্দেশ্য হবে মানুষেব প্রয়োজন সিদ্ধ করা। মানুষের জৈবিক বা ব্যবহারণত প্রযোজনও ভিন্ন। অতএব এই নানান ধরনের প্রয়োজন মেটাতে গিয়ে শিল্প তার সার্বিকতাও হারিয়ে ফেলবে। মহাকবি कानिभाम মানুষের ভিন্ন রুচির কথা বলেছেন। আবাব ভার সঙ্গে ব্যবহারিক প্রযোজনের বিচ্ছিন্নতাও এসে যদি যুক্ত হয় তা হলে শিল্পের সার্বিক আবেদন থাকবে না।

আমবা দেখেছি, শিল্পকে মানুষের কাজে লাগাতে হবে, এমন কথা তলস্থয বললেন ; রঁমা রঁলা এই কথাই বললেন ; উত্তর কালে রঁলা কিন্তু এ তত্ত্ব গ্রহণ করেন নি ; জ্ঞানবৃদ্ধ রঁলা শিল্পকে মুক্তি দিলেন কাজের দাসত্ব থেকে। প্রয়োজনের খিদমদগারি শিল্প করবে না। শিল্পকে মানুষের কাজে লাগতে হবে না। শিল্প প্রায়োজনিক না হলেও চলবে , শিল্পের একটা নিজস্ব সন্তা আছে। ও কথা দার্শনিক কাণ্টও বললেন। তার মতে শিল্পকে মানুষের কাজে লাগানো চলবে না ; তবে যদি শিল্প একেবারে মানুষের কাজে না লাগে অর্থাৎ সকল প্রয়োজন-অতিরক্তি হয় তবে যে প্রশ্নটা উঠবে তা হল শিল্পী যখন শিল্প সৃষ্টি করেন তখন কি তিনি সৃষ্টির জন্য কোন অভাব বাধে বা শিল্প সৃষ্টির জন্য কোন তাগিদ অনুভাব করেন না। এ একটা বড় প্রশ্ন, এ একটা মনস্তান্ত্বিক প্রশ্ন ; একে পরাতান্ত্বিকও বলা চলে । It is both a metaphysical and a pshychological question. এ হল পণ্ডিতজ্ঞনার বিধান। মহাদার্শনিক কাণ্ট বললেন, শিল্পের একটা উদ্দেশ্য আছে ; সে উদ্দেশ্যের তিনি অ্যাখ্যা দিলেন Purposiveness without a purpose, অর্থাৎ প্রয়োজন বিযুক্ত প্রয়োজনিকতা ; এ কথাটি আমাদের মতে সোনার পাথর বাটির মত হল ; কেননা কাণ্ট বললেন Purposiveness without a purpose এর

অর্থটা সহজ বৃদ্ধির অগম্য। এর অর্থ অনুভব্যোগ্য, বাক্যার্থে এবং শব্দার্থে অনুধাবনযোগ্য নয়। শিল্প উদ্দেশ্য অসংজ্ঞেয়। এই কথাটাই বোঝাতে চাইলেন মহামতি কাণ্ট। এই অসংজ্ঞেয়বাদ আমাদের দেশেব দর্শনমতে বহু প্রচলিত। অবশ্য পাশ্চাত্য দেশের পণ্ডিতজনার চিন্তাধারায়ও এর অসম্ভাব আজকাল নেই। দুরুহ তত্ত্বের বিচারে অসংজ্ঞেযবাদ আমরা বহুদিন আগেই গ্রহণ করেছি, আমরা ভগবানকে দুর্জ্ঞেয় বলেছি—

'যতো বাচ্যে নিবর্ত্তম্ভে অপ্রাপ্তমনসা সহ।''

অথচ ভগবানেব উদ্দেশ্যে তাঁকে কেন্দ্র ক'রে ভূরিভূরি আলোচনা গ্রন্থ মানুষ লিখেছেন। শিল্পের সম্বন্ধেও সেই এক কথা; তাব উদ্দেশ্য purpose বোঝা যায় না। কাউ এই প্রসঙ্গে যে "purposiveness without a purpose" এব কথা বললেন তা হ'ল সোনার পাথব বাটির মত একটা স্ববিরোধী ধারণা। আর্টের purpose আছেও বটে আবাব নেইও বটে; এটা কিন্তু ভূনুগত সম্বন্ধ নয়। এটা হল সমান সমানের সম্বন্ধ। কি বকম সম্বন্ধ, না, শিল্পের ও সমাজের মধ্যে এক ধরনের সম্বন্ধের প্রয়োজন আছে কিন্তু সেটা অনুভবের প্রয়োজন শিল্পীর কাছে, অন্য কারও কাছে নয়, এটা একেবারেই বহিবঙ্গ অপগত বিদেহী প্রয়োজন। ব্যবহারিক জীবনের উপাদানে এ প্রয়োজন মেটে না। অন্য কেউ ঠিক সে প্রয়োজনটুকু বৃথতে বা জানতে পারবে না। এই প্রয়োজনটুকুকে ব্যাখ্যা করতে গিয়ে, মহাকবি রবীন্দ্রনাথ বাল্মীকিব উদাহরণ দিলেন; শিল্পীর মননে কি ধরনের প্রয়োজন উপ্ত হয়? যখন মহাকবি বাল্মীকিব উদাহরণ দিলেন; শেল্পীর মেননে কি ধরনের প্রয়োজন উপ্ত হয়? যখন মহাকবি বাল্মীকি সবে মহাকবি হতে চলেছেন অর্থাৎ সেই মিলনাভিলাধী ক্রৌঞ্চ মিথুনেব একটিকে নিহত হতে দেখে তাঁর মুখে যখনই পৃথিবীর সেই আদি শ্লোকটি উচ্চারিত হল তখনই আমরা রত্নাকবেব জীবনের প্রেক্ষাপটে দেখি মহাকবি বাল্মীকির আর্বিভাব। তাব কণ্টে বহুশ্রুত সেই শ্লোকটি অপূর্ব মূর্ছনায় বিশ্বজনকে মোহিত কবল ঃ

"মা নিষাদ প্রতিষ্ঠাং ত্বমগমঃ শাশ্বতী সমাঃ। যৎ ক্রৌঞ্চমিথুনাদেকমবধি কাম মোহিতম।।"

হে নিষাদ, তুমি কামাতৃর ক্রোঞ্চ দম্পতির এবটিকে নিষ্ঠুরভাবে হত্যা কবেছ; হত্যা পাপ; তুমি নিষাদ মহাপাতক। কেননা তুমি নিষ্ঠুবভাবে আপন দ্বৈবিক পয়োজনে, জীবনধাবণের প্রযোজনে একটা জীব হত্যা করেছ। শুধু তাই নয়, নিষ্ঠুর ব্যাধের আঘাতে রমণ-উদ্যোগী পক্ষিযুগলের ভবিষ্যত প্রজনের ধারাবাহিকতাও ছিন্নভিন্ন হ'য়ে গেছে। এই বিরাট ধ্বংসের প্রেক্ষাপটে কবিচিন্ত বেদানার্ত হয়ে উঠেছে অকল্পনীয় পথে। তাঁর মর্মলোকে একটা ভাবের বিপ্লব এসেছে। যে রত্তাকর দস্য হিসেবে অসংখ্য মানুষকে অবলীলায় হত্যা করেছিল, তার একি পরিবর্তন! তাঁর মনে তখন বেদনার সমৃদ্র মথিত হ'য়ে উঠছে। উদ্ভান্ত সদ্যোজাত সেই মহাকবি তমসা নদীর তাঁরে পদচারণা করতে লাগলেন। ববীন্দ্রনাথ কল্পনানেত্রে সেই পুরাতনী ইতিহাসকে প্রত্যক্ষ করলেন আপন কল্পনালোকেঃ

"রক্তবেগ তবঙ্গিতবুকে গষ্কীর জলদমন্দ্রে বারংবার আবর্তিয়া মুখে নব ছন্দ, বেদনায় অন্তর কবিযা বিদাবিত মুহুর্তে নিল যে জন্ম পরিপূর্ণ বাণীর সঙ্গীত, তারে লয়ে কি করিবে ভাবে মুনি কি তার উদ্দেশ, তরুণ গরুড় সম কী মহৎ ক্ষুধার আবেশ পীড়ন করিছে তাবে, কী তাহার দুরস্ত প্রার্থনা?

"किंदत এই বেদনা, এই সীমাহীন সহানুভূতি कि কোন অভাববোধের কথা বলে না। ব্যবহারগত জীবনের শত শত প্রয়োজনের নিরেট বাঁধনে বাঁধা যে জীবন সেখানে অবকাশের আকাশটাকে দেখা যায় না কী? শিল্পীব সৃষ্টির প্রয়োজনটা কিন্তু ব্যবহারিক জীবনের প্রয়োজন থেকে স্বতন্ত্র। শিল্পী মনের সৃক্ষ্ম অভাববোধ সামান্যকে অসামান্য করে তোলে। সাধারণভাবে বহিঃপ্রয়োজন এবং আন্তর প্রয়োজনের তত্ত্ব দিয়ে শিল্প প্রয়োজনের ব্যাখ্যা করা হয়। আন্তর প্রয়োজন ত সবটাই। মনই ত অনুভব করে প্রয়োজনের তীব্রতা ও অসামান্যতা। এই অনুভৃতির অনন্যতাই একে স্বকীয় বৈশিষ্ট্যে সমুজ্বল করে রেখেছে। জৈবিক অভাববোধ, জীবনের বহি-রঙ্গের অপূর্ণতাজনিত অভাববোধ, এরা ত' ব্যবহারিক জীবনের অঙ্গীভৃত ; এ ব্যাপারে যে অভিজ্ঞতা আমাদের হয় তা সাধারণ! কাণ্টীয় ধানধারণায় শিল্পীমনের অভাববোধের একটা বিশেষ চারিত্র্য ধর্ম আছে ৷ তাকে বুঝতে হ'লে বুদ্ধির সাধারণ বোধ্য রীতি (Categories) দিয়ে কাজ চলবে না। বৃদ্ধি অতীত একটা অসংজ্ঞেয়তার দিকে ঝুঁকে ছিলেন এই মহাদার্শনিক। শিরের চরিত্র অসংজ্ঞেয় এবং তাই শিল্পীর শিল্প সৃষ্টিকালে অনুভূত প্রয়োজনটাও অসংজ্ঞেয়। কান্ট কথিত, Purposiveness without a purpose শিল্পীর মনে শিল্পসূজনেব ব্রাহ্মমুহুর্তে যে অভাবটুকু কাজ করে তাব অসংজ্ঞেয়তার তত্ত্বটুকুই ঘোষণা করল। তাঁর ব্যাখারে অর্থ Rationalist পশ্চিতজনা বুঝবেন না বলেই আমাদের ধারণা। সহূদয় হৃদয় সংবাদী রসিক সুজনের অনুভবে এই শিল্পীমনের দুর্জ্জেয় প্রযোজনবোধটুকুর ব্যঞ্জনার অর্থ ধরা পড়ে। ব্যবহারিক জীবনের ধারে কাছে যায় না এই অনুভূত প্রয়োজনটুকু। তাই মার্শ্সীয় নন্দনতত্ত্ব যখন প্লাতোনিক প্রভাবের ছায়াপাত দেখি, যখন শুনি তাঁরা সমাজকল্যাণের প্রেক্ষাপটে শিল্পের মূল্যায়নের তত্ত্ব প্রচার করছেন, তখন মনে হয় মানব দরদী, মানবতাবাদী এই মতবাদ শিল্প মূল্যায়নে শিল্পের স্ববশাতাকে খর্ব করছে। কান্টীয় মত ও মাঙ্গীয় মত এই দুই মতবাদের দুস্তর ব্যবধানের বালুচরে আমবা যেন নিজেদের বিচার বোধকে হাবিয়ে না ফেলি। মার্ক্সীয় তত্ত্ব শিরের এই অসংজ্ঞেয় সত্তাটুকুকে স্বীকার করছে না। সাধারণভাবে আর পাঁচটা মনুষ্যকর্মের মতই শিল্পকর্মকে তাঁরা বিচার করছেন। ভরত মুনি যখন বললেন যে রস ব্যতীত কোন শিল্পকর্মে অর্থের প্রবর্তনা সম্ভব নয়, তখন তিনি শিল্প রস-বোধের এই অসংজ্ঞেয়তার দিকেই ইঙ্গিত করলেন। কেননা শিল্পকর্মের সামর্থাটুকু বাক্যার্থ এবং শব্দার্থকে অতিক্রম করে, তাব ব্যঙ্গার্থকে দ্যোতিত করে। আব সহজ সূত্রে সহজ কথা সর্বজনবোধগম্য হয়ে বসলে ঐ ব্যঙ্গার্থটুকুর প্রকাশের হানি ঘটে। তাই একথা বললে চলবে না যে শিল্পী শিল্পসৃষ্টি করেন সাধারণ মানুষের জন্য, তাদের কল্যাণ সাধন করার উদ্দেশ্যে। আমরা বলি শিল্পীর সঙ্গে সামাজিকের যে সম্বন্ধ তা আনুগত্যের সম্বন্ধ নয়। তা হল সমবায়ী সম্বন্ধ। কোথাও শিল্পীর বা সামাজিকের প্রয়োজন বোধের আধিক্য বা আতিশয্য শিল্পীর শিল্পচেতনাকে আছেন্স করে না। সহদয় সামাজিক শিল্পীর কাজে এমন কোন দাবী নিয়ে উপস্থিত হবেন না যা শিল্পীর স্বধর্মকে বিঘ্রিত করে।

আমরা জানি, মানুষ হচ্ছে সামাজিক জীব। যে মানুষ এই সমাজের মধ্যেই বসে আছে, প্রাত্যহিক জীবনের ঘটনার ঘাত-প্রতিঘাতের মাধ্যমে তাঁর ব্যক্তি-চরিত্র সংগঠিত ও প্রস্ফৃরিত

হচ্ছে। সেই মানুষই যখন শিল্পী হিসাবে শিল্পসৃষ্টি করছে তখন তাঁর মধ্যের গোটা মানুষটা শিরে প্রকট হয়। যে মানুষটা বিরহ বেদনা ভোগ করে, যে মানুষটা আনন্দ পেলে উৎফুল্ল হয়ে ওঠে, যে মানুষটা দুঃখ পেলে পরম বেদনায় বলে "I fall upon the thoms of life, I bleed": আবার যে মানুষটা বলে "হাদয় আমার নাচে রে আজিকে ময়ুরের মত নাচে রে" এ সেই একই মানুষ, একই শিল্পী; সে কিন্তু সামাজিক জীব। তার সঙ্গে সমাজের যে সম্বন্ধ সে সম্বন্ধ হচ্ছে দেওয়া নেওয়ার সম্বন্ধ। শিল্পীর মনে সমাজ ঘন ছায়া ফেলে, সমাজ মনের क्रभ, तुर, त्रशा पिरा निष्कीत प्रत्नत ভিতে আলিম্পন तृष्ठिত হয় । তার মনের চালচিত্রে সমাজ মনের রঙের ইন্দ্রধন। তাহলে শিল্পে শিল্পী যখন আপনাকে প্রকাশ করেন তখন তিনি শুধ নিজেকেই প্রকাশ করেন না : তিনি একভাবে তার সমাজকেও প্রকাশ করেন। সমাজের ধ্যানধারণা, সমাজের ভাবনা, সমাজের মানুষের সুখ দুঃখের অনুভৃতি, তাদের হাসি কাল্লা তাঁর শিল্পের মধ্যেও প্রকাশ পায়। শিল্পীর ব্যক্তিত্বকে আশ্রয় করে তাঁর সমাজ চেতনাও তাঁর শিল্পকর্মে প্রকট হয়ে ওঠে। শিল্পীর মন ও সমাজের ধ্যান মিলে একাকার হয়ে যায়। শিল্পীর মনে, তাঁর অনুভৃতিতে, তাঁর শিল্পকর্মে সমাজ ছায়া ফেলে। শিল্পীর ধ্যান ও সমাজের ধ্যান, শিল্পীর আকৃতি ও সামাজিকের প্রার্থনা—এরা শিল্পীর সৃষ্টি সূত্রে গাঁথা হয়ে মালা হয়ে ওঠে। সেই গাঁথা মালা युগমানসের রসবোধের প্রয়োজনটুকু মেটায়। অন্য কোন সামাজিক প্রয়োজন মেটানোর দায় দায়িত্ব শিল্পীর নেই : এতদভয়ের সম্বন্ধট্রক—শিল্পী ও সমাজের এই সম্বন্ধ হল সমবায়ী সম্বন্ধ। শিল্পীর সমস্ত মানষ্কের জন্য যে বেদনাবোধ তা তার শিল্পকর্মকে সার্বজনীন মর্যাদা দেয়, সতা। এই যে সমাজের জন্য, মানুষের জন্য তাঁর আকৃতি এই আকৃতিই তো তাঁকে শিল্পী করে তুলেছে। এই আকৃতি তাঁর ব্যক্তিত্বকে বড করে তুলেছে। এই আকৃতিই শিল্পীকে সহজ্ববোধা করেছে সহৃদয় হৃদয় সংবাদীর কাছে। এই যে অভাববোধ, এই বেদনা, এই একান্ড করে সুন্দরকে চাওয়া, এই আপন মূল্যবোধকে পরিপূর্ণ করে তোলা এর জ্বন্য প্রয়োজন হয় শিল্প কর্মকে, এর জন্য প্রয়োজন হয় প্রকাশের, শিল্পের মাধ্যমে প্রকাশকে। আর তা যখন আমি করতে পারি তখনই আমি শিল্পী হয়ে উঠি : আমি দার্শনিক হয়ে উঠি না . আমার শিল্পের মধ্যে আমার কাব্যের মধ্যে আমার জীবনদর্শন ছায়া ফেলে; সত্য হয়ত উত্তরসূরীরা এসে আমাদেব দার্শনিক বলতে পাবেন যেমন আমবা রবীন্দ্রনাথকে দার্শনিক আখ্যা দিয়েছি। কিন্তু যে Academic অর্থে আমরা ডক্টর রাধাকফণকে বা কফ্ষচন্দ্র ভট্টাচার্যকে দার্শনিক বলি সেই Academic অর্থে রবীন্দ্রনাথ দার্শনিক নন। কিন্তু কবির সাবভৌম বোধ তাঁকে দার্শনিক করে তোলে। তাঁর দর্শন দিব্য দর্শন। এই দিবাদর্শনে কবির অধিকার; তাই আমরা বলি কবি ক্রান্তদর্শী। কবির সঙ্গে সমাজের সুমবায়ী সম্বদ্ধ, একে অপরকে পূর্ণ করে।

সমাজে ঘৃণ ধরেছে। হিংসা ঘেষ হানাহানির সূত্রপাত পুরোদমে। ছিতীয় মহাযুদ্ধের ধুন্দুমার। যুদ্ধ চলেছে। যুদ্ধ থামাও এ কথাকে অনেক দামামা বাজিয়ে রেডিং চিংকার করছে, টিভিতে ছবি দেখান হচ্ছে কিন্তু কিছুতেই কিছু করা যাচ্ছেনা। তখন শিল্পী পিকাশো এগিয়ে এলেন, ছবি আঁকলেন। ভয়াল দৃশ্য যুদ্ধের, বীভংস হত্যাকাশু। তিনি যে ছবি আঁকলেন লোকে তা দেখে আঁতকে উঠল; বাঁরা সে যুদ্ধের মধ্যে ছিলেন তাঁরাও যুদ্ধের সেই ভয়াবহ চেহারা দেখেননি; সে চেহারা তাঁরা দেখলেন পিকাশোর ছবিতে। সে চেহারা তারা দেখল রবীন্দ্রনাথের কারো;

"দলে দলে ঐ ধার্মিক ভীরু যারা চলে গির্জায় চাটু বাণী দিয়ে ভূলাইতে দেবতায় দীনাত্মাদের বিশ্বাস, ওরা ভীত প্রার্থনা রবে শাস্তি আনিবে ভবে।"

এই দুঃসহ কঠোর সত্য ভাষণটুকু রবীন্দ্রনাথের কবিতায় আমরা পড়ি। জাপানী বোমাতে

পূর্ব এশিয়া যখন রক্তাক্ত হয়ে উঠছিল তখন কিন্তু জাপানী যুবক যুবতীরা, ছেলে-মেয়েরা দল বেঁধে যাচ্ছিল করুণাময় বুদ্ধের কাছে প্রার্থনা জানাতে। সে প্রার্থনা, শান্তির প্রার্থনা, করুণাময় বুদ্ধের চরণে একান্ত আত্মনিবেদনের ভণিতা। সেখানে কোন অসঙ্গতি নেই বলেই তাদের ধারণা। কিন্তু সমানে যুদ্ধ চলেছে, রক্তক্ষয় হচেছ, ধ্বংসের লীলা চলছে করুণা-ঘন বুদ্ধদেবকে পিছনে রেখে। রবীন্দ্রনাথ যখন এই বাণী শোনালেন তখন আমরা বাস্তবকে দেখলাম, সত্যকে চিনলাম। সে সত্য জীবন সত্যের চেয়েও বড, তার সঙ্গে জীবনের এবং সমাজের সমবায়ী সম্বন্ধ। জীবনকে সে সৃস্থ করে সৃন্দর করে। হেগেলীয় তত্ত্ব— 'Art Corrects nature' আমাদের কাছে গ্রাহ্য ; শিল্প ও জীবন, শিল্প সত্য ও সমাজ সত্য পরস্পরকে সমৃদ্ধ করে। উভয়ের সূজনশক্তি উভয়কে ঐশ্বর্যবান করে তোলে। তাই বলছি উভয়ের পারস্পরিক সম্বন্ধ হল সমবায়ী এবং পরস্পরের পরিপূরক। জীবন সত্যকে এবং তার দাবীকে যদি আমরা শিল্পীর স্বকীয়তা বা স্বাধীনতার ওপর হস্তক্ষেপ করতে দিই তবে এতদুভয়ের সমবায়ী সম্বন্ধের ব্যাঘাত ঘটবে। শিক্কের স্বধর্মচ্যুতি ঘটবে। শিল্প তার চারিত্রধর্ম হারাবে। এই সত্যটি জ্ঞানবৃদ্ধ র্বমা রঁলা তুলে ধরলেন। সখের শিল্পী যে গান লেখেন তাকে রঁলা 'Sofa music' বললেন। এক্ষেত্রে গান তার ধর্ম হারিয়েছে ; এক্ষেত্রে শিল্পের সঙ্গে সমাজের সমবায়ী সম্বন্ধটুকুর অবসান ঘটেছে। কখন কখন শিল্পীদেব সোফা মিউজ্রিক রচনা করতে হয়, ফ্রুমায়েসী গান রচনা করতে হয়, খোশামোদ করে কবিতা রচনা করতে হয়। তখন তিনি তাঁর যথার্থ ধর্মটুকুকে প্রকট করতে পারেন না অর্থাৎ তিনি তখন শিল্প ও সমাজের মধ্যে অনুগত সম্পর্কটুকু স্থাপনে উদ্যোগী হন ; এর ফলে শিল্পের অপমৃত্যু ঘটে। শিল্প যেন সামাজিক প্রয়োজনের অনুগত হয়। এক অর্থে শিল্পের সহানুগতো শিল্পী প্রতিশ্রুতিবদ্ধ। শিল্পী শিল্পধর্মেব অনুগত এবং তিনি সামাজিক জীব হিসাবে সমাজেরও অনুগত। এই উভয় আনুগত্য শিল্পে এমন এক রূপ নেয় যে রূপটুকু বৃহত্তর সমাজকে এবং শিল্পীর ক্ষুদ্র সমাজকে ও তাব নিজস্ব পরিবেশকে সহজেই অতিক্রম করে যায়। সমাজের ছবি শিল্পে থাকলেও তা সমাজের প্রতিচ্ছবি নয়। আবার শিল্পীর ধ্যান ধারণাকেও শিল্প অনায়াসে অতিক্রম করে যায়। তাই ত সোনার তরীর ব্যাখ্যা যা সমকালীন সমালোচকেরা করেছিলেন, তা স্বয়ং কবিকেও বিস্মিত করেছিল। তিনি বলেছিলেন যে সোনার তরীর মধ্যে যে এতো ব্যাপক ব্যাখ্যার বিস্তার আছে তা তিনি নিজেও বোঝেন নি এটি লেখার সময়। সৃষ্টি কালে কবি সহজেই সমাজকে এবং সেই সঙ্গে নিজেকেও অতিক্রম করে যান। শিল্প ও সমাজ—এরা সমবায়ী সম্বন্ধে আবদ্ধ বলেই শিল্পী সহজেই শিল্পের প্রয়োজনে সমাজকে অতিক্রম করে যান ; এরা পরস্পরকে বাধিত করে না। তাই বোধ হয় রবীন্দ্রনাথ শিল্পী সম্রাট সাজাহানকে তাঁর কীর্তির চেয়ে বড় বলে আখ্যাত করেছিলেন। সম্রাট তাঁর সমকালীন সমাজকে, তাঁর রাজসভা, তাঁর সাম্রাজ্ঞাকে কেমন সহজে অতিক্রম করে চলে গেলেন। অবনীন্দ্রনাথের কথায় শিল্পী তার ইণ্ডিভিড্য়ালিক্স্মকে যুনিভার্স্যালিক্স্মের হাতুড়ি দিয়ে ভেঙ্গে দিলেন। এ না হলে শিল্প তার সার্বিকতাটুকু খুঁজে পায় না।

আমাদের দেশের সাধারণ মানুষও দার্শনিক। এই পুরাতনী সত্যট্কু নতুন করে প্রচার করলেন আধুনিক দর্শনশাস্ত্রবিদ ডক্টর রাধাকৃষ্ণণ। আমাদের দেশের নিরক্ষর মানুষেরা শিক্ষিত হন, দীক্ষিত হন আদর্শ জীবনধর্মে শিল্পের মাধ্যমে। শিল্পের মাধ্যমে অনুভূতির নবতর উন্মেষেব ফলে সাধারণ মানুষও দার্শনিক হয়ে ওঠে। অনুভৃতি যখন দীক্ষিত হয় শিল্প মাধ্যমে নবতব সত্যের ব্যঞ্জনায় তখনই মানুষের শিক্ষা পরিপূর্ণ হয়। তাই ত সেই উদ্দেশ্যে আজ দেশে বিদেশে Education through art আন্দোলন সক্রিয়। ভারতবর্ষে এই আন্দোলন কথকতা, কবি গান, নৃতানাট্য প্রভৃতির মাধ্যমে বহুদিন ধরেই সক্রিয়। তাইত ভারতবাসীর সাক্ষরতা কম হলেও শিক্ষা কম নয। সমাজ এগিয়েছে শিল্পের কল্যাণে। শিল্প এদেশে অতি সমৃদ্ধ তাইত সমাজও উচ্চতর ভাব ও ভাবনায় সমৃদ্ধ হয়ে উঠেছে। এদেশে Education through art-এর সজ্ঞান আন্দোলনের প্রয়োজন অতীতে হয়নি। সমাজের মানুষ শিক্ষিত হয়ে উঠল শিল্প ঐশ্বর্যে ঐশ্বর্যবান হয়ে। এ সত্য সর্বজনবিদিত। তাই বলছিলাম সমাজ ও শিল্পের সম্বন্ধটুকু হল সম্বায়ী সম্বন্ধ। একে অপরকে সুস্থ ও স্বস্থ করে তোলে আর সেই কারণেই ভারতবর্ষেব প্রেক্ষাপটে সাধারণ মানুষের দার্শনিক হয়ে ওঠা সহজ হয়েছে। সেটা কিন্তু হয়েছে আমাদের সাহিত্য ও শিল্পের মাধ্যমে। একথা আগেই বলেছি, আমাদের রামাযণ, মহাভারতের মত মহাকাব্য এদেশের নানান রূপ কথা, অধ্যাত্ম ভারতের ভাবধারা আমাদেব দেশকে উন্নত আদর্শবাদেব দীক্ষা দিয়েছে। কিন্তু এটাও সঙ্গে সঙ্গে মনে রাখতে হবে যে রামায়ণকার বান্মীকি ও মহাভাবতকার ব্যাসদেব কখনো ভাবেননি যে এই দুই মহাকাব্য দেশের মানুষকে তদভাবে ভাবিত করে তুলবে, দেশকে শিক্ষিত করে তুলবে। তাঁবা লিখে গেছেন, তাঁরা বলেছেন কাহিনী, আখ্যান আখ্যাত করেছেন। আমরা তা হাজাব বছর ধরে শুনেছি, তার থেকে শিক্ষা নিয়েছি, নবতর জীবন-মন্ত্রে দীক্ষাও নিয়েছি শিল্প মাধ্যমে, অনুপস্থিত গুৰুব কাছ থেকে। এ य्येन এकनर्तात अञ्चितिमा आयस्य करा ७५ मृधार जानाहार्यत मृखित श्रमशास्त्र वर्रम। लाक গাথা থেকে, লোক শিল্প থেকে সহাদয় সামাজিকের কল্যাণ হয় এবং সমাজের উন্নতিও হয়েছে অতীতে : কিন্তু একথা বলব না যে শিল্পের উদ্দেশ্য হচ্ছে সমাজেব উন্নতি সাধন করা : কারণ সে কথা বললে শিল্পীব স্বাধীনতা খর্ব করা হবে, শিল্পের সর্ববন্ধনমুক্ত উদ্দেশ্যকে ব্যাহত করা হবে। আমবা জানি, শিল্পী নিজেকে প্রকাশ করে। প্রকাশই শিল্পের অন্যতম লক্ষণ। সেই প্রকাশ করতে গিয়ে যদি সে কোন কল্যাণ করে থাকে সমাজের তবে সে কল্যাণকে আমরা মেনে নেব। যেমন ধরুন বঁলার এক পাঠিকাব কথা। বঁলা মালভিদা ফম মাইসেনবর্গেব কথা বলেছেন। রঁলা যখন শিল্পে প্রয়োজনতত্ত্ব থেকে দূরে সরে এসেছেন ঠিক সেই ব্রাহ্ম মুহুর্তে মাইসেনবৰ্গ চিঠি লিখলেন বঁলাকে ঃ 'তুমি কি বলছ আজকাল শিল্প মানুষের কল্যাণ করে না? আমি মহাকবি সেক্ষপিযরের 'ওথেলো' নাটকের অভিনয় দেখে আমার ব্যক্তিগত জীবনের সমস্যার, আমার প্রেমঘটিত যে জীবন সেই জীবনের সমস্যার সমাধান খুঁজে পেয়েছি। শিল্প মানুষের জন্য কল্যাণ করে, আমাব জন্যও কল্যাণ কবেছে। তাই তোমায় লিখছি, শিল্প মানুষের কল্যাণ করে। কিন্তু সেক্ষপিয়র যখন নাটকটি লিখেছিলেন তখন তিনি কী একবারও ভেবেছিলেন যে দূর ভবিষাতে মালভিদা নামী একটি জার্মান মেয়ে তাঁর ব্যক্তিগত জীবনের প্রণয়ঘটিত সমস্যার সমাধান খুঁজে পাবেন তার লেখা থেকে। যদি কেউ তা পায় ত ভাল কথা। সেটা শিল্পের এবং শিল্পঘটিত সমস্যার শেষ বথা নয়: যদি শিল্প সমাজের কল্যাণ করে, ভাল কথা, কিন্তু সেটাই শিল্পের এবং শিল্পসৃষ্টির শেষ কথা নয়। আমরা বলব "এহো বাহা আগে কহ

পরিশিষ্ট ৪৩৫

আর।" আরো একটু এগিয়ে চল, গিয়ে দেখ শিল্পী সমাজের কল্যাণ করার জন্য বসে নেই। মহাদার্শনিক হেগেল বললেন, Art Corrects nature অর্থাৎ প্রকৃতির সংশোধক হল শিল্প। প্রকৃতির দোষ ক্রটিগুলি, জীবনের অপূর্ণতাগুলি শিল্পী পূর্ণ করে; ব্যক্তি মানসের অনেক কিছু অসম্পূর্ণতা, রবীন্দ্রনাথের সাধারণ মেয়ের জীবনের ট্রাজেডির নিরাকরণ করেন শিল্পী। যেখানে জীবনের অন্ধকারটুকু স্রষ্টাব চোখে পড়েনি সেইখানে এসে পড়ে শিল্পীর চোখের আলো। জীবনের কুংসিত দিকটা রসভোগ্য হয়ে ওঠে। মানুষের দুঃখ ও বেদনা শিল্পে সহদর সামাজিককে আনদ্দ দেয়। তাই বলে তাকে শিল্পের লক্ষ্য বা শিল্পের প্রায়োজনিক দিক বলা চলে না। শিল্পের সঙ্গেদ সমাজের সমবরী সম্পর্ক একে অপরকে সমভাবে গ্রহণ করে, শ্রদ্ধার সঙ্গে গ্রহণ করে। উভয়কে উভয়ের কাছে গ্রহণযোগ্য হতে হবে। অবশ্য এই গ্রহণযোগ্যতা শিল্পী আপনার মনের মাধুরী মিশিয়ে তৈরি করে নেবে; Utopia হল শিল্পীর সেই আদর্শ সমাজের কল্পনা। তবে ঝণাত্মিকা কল্পনা সমাজকে শোধন করে। হেগেলীয় তত্ত্ব Art Corrects nature তত্ত্বে যে সত্যটুকু রয়েছে তা হল শিল্পীর এই ঋণাত্মিকাশক্তির কলাকৌশল।

অতএব সমবায়ী সম্বন্ধে আম্বা স্থাপন করলে কলাকৈবলাবাদী বা তাঁর বিরুদ্ধবাদীরা কেউই সবটুকু মর্যাদা কৃক্ষিণত করে নিতে পারবেন না। সত্যটা তখন আংশিক সতোর কপ নেবে। কলাকৈবল্যবাদও তৎবিরুদ্ধ মত-এরা উভয়ই আংশিক সত্য। শিল্প আছে, শিল্প-সত্য, কলা-প্রকৃতি কিন্তু অনির্ণেয়। শিল্পেব প্রকৃতি, সমাজের সঙ্গে তার সম্বন্ধ —এ সবই পরস্পবকে আত্রয় কবে আছে। শিল্পেব গতি প্রকৃতি সমাজের সঙ্গে ওতপ্রোতভাবে অবিষ্ঠ। তাই শিল্পের মৃক্তরূপ অর্থাৎ সমাজ বিযুক্ত পরিচ্ছন্ন স্বনির্ভর আত্মন্থ শিল্পরূপ কল্পনা মাত্র। অতএব কলাকৈবল্যবাদী শিল্পকলার সর্ব সামাজিক প্রসঙ্গ বিযুক্ত যে রূপের কল্পনা করেন তা তথ্য এবং তত্ত্ব অৰিষ্ঠ নয়। উভয়ের মধ্যে একটা নিবিড় গভীর সম্বন্ধ বয়েছে। দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধের পূর্বে ফ্যাসিজ্রম যখন ইয়োরোপের আকাশ বাতাস কালো ক'বে দিগস্তবিস্তাবিত হ য়ে পড়ল, তার ছায়া এসে পড়ল শিদ্ধেও। স্পেনেব গুয়ার্নিকাতে যখন ফ্যাসিস্টরা আঘাত হানল, নিবপরাধ শত সহস্র মানুষকে যখন বলিদান দেওয়া হল হিংস্রতার যুপকার্চে তখনই ত পিকাশোর হাতে সুবরিয়ালিস্টিক ছবি গুয়েনিকা সৃষ্ট হল। হাজার হাজাব মানুষের অঞ্চ, দুঃখ বেদনা মূর্তি পেলো এই ছবিটিতে। সেদিনের সমাজের শ্রুত এবং অশ্রুত কান্না আমরা আজ্রো শুনতে পাই যখনি এই ছবিটা দেখি। ছবিতে সেই কান্নারই ধ্বনি যে কান্না সেদিন সমস্ত সভা মানুষের চোখে ভেঙ্গে পডেছিল। সেদিনের বিধ্বস্ত মনুষ্য সমাজ, তার দৃঃখ, বেদনা, আর্তি, তার অশ্রু, তার হাহাকার— এই ছবিটিতে উৎসাবিত করে দিয়েছিল পিকাসোর কল্পনামুখ। আর পিকাসো-পববর্তী যুগের মানুষের চোখে অঙ্গ, বুকে বেদনার হাহাকার জাগিয়ে তোলে এই ছবিটা। যাঁরা এই ছবিটিকে সহৃদয়ের চোখ দিয়ে দেখেন তাঁরা দেখেন সেদিনের গুয়েনিকার বিধ্বন্ত সমাজের আহত মানুষের ক্ষতচিহ্ন, শোনেন তাঁদের কান্নার আর্তনাদ। এমনি করেই শিল্প ও সমাজ পরস্পরকে পোষণ করে। একে মপরেব পরিপ্রক হয়ে ওঠে। এই পরিপ্রক হযে ওঠাই এদের যথার্থ ভূমিকা। পারস্পরিক সম্বন্ধটুকুর ভারসামা যথাযথ রক্ষিত হলে উভয়ের চারিত্রধর্মটুকু অক্ষন্ন থাকে।

# নন্দনতত্ত্ব গ্রন্থপঞ্জি

## গ্রন্থ পঞ্জি

অলংকার কৌস্কভ ঃ কবিকর্ণপুর

অগডিন ও বিচার্ডস 
3 The Meaning of Meaning

অভিনব গুপ্ত ঃ ধ্বন্যালোকলোচন

The future of Poetry, Hindu Drama,

The Human Cycle

Kalidasa Last Poems

Letters of Sri Aurobindo on Savitri, Literature and Yoga, The National value of Art

Our Ideal

Two letters of criticism Vyasa and Valmiki

আইজেনবাৰ্গ, এ 🎎 Aesthetic Function of Language

আধুনিকতা ও রবীন্দ্রনাথ

ञानन्त्रयंन ः ध्वन्यालाक

আলেকজাণ্ডার, এম 
3 Art & Instruct Beauty and other forms of Value

(Art & Culture Vol IV)

আবোল তাবোল ঃ সকমার রায়

আমাদি ওলানফান্ট : Foundations of Modern Art

আবিস্তাভল ঃ Poetics

আরুইন এডম্যান ঃ Art and the man ইউজেন ও নীল ঃ Emperor Jones উলম্ফাম এবারহার্ড ঃ History of Chun

উইলহেল্ম ভন হুমবোন্ট : On the diversity of structure of Human

Languages

ইয়েটস <sup>8</sup> The Rose in the heart

ই. জি. ট্যাঙ্গারম্যান 

Besign and finger carving

ইণ্ডিয়ান পেণ্টিং % Times of India Annual

গ্রন্থপঞ্জি ৪৩৯

**फेलि मि लिखनार्य** 3 The Sumiana এফ. এ. টেইলব 8 Design and expression in the visual arts এলিয়ট টি এস 8 A Collection of Critical Essays Principles of Literary Criticism এডনফ এরম্যান 3 The Literature of the ancient Egyptians এাবিসক্তল অন দি আর্ট অব পোয়েটি ঃ অনুবাদক ঃ ইনগ্রাম বাইওযাটার এ্যালমুট বার্ণস 7 The Art of Painting এ্যাবাব ক্রমবি 8 Principles of Literary Criticism ওকাকবা Ideals of the East ই প্রতিতাবিচার চর্চা ক্ষেম্প কডওয়েল ক্রিস্টোফার 3 Illusion and Reality কনটেমপোযারি ইণ্ডিয়ান ফিলজফি Edited by S. Radhakrishnan & Muirhead কবিব হুমায়ন Poetry Monod and Society ক্যাম্পানেলা Poetica কলিংউড, স্থাব জি The Principles of Art কাজিন এম ডি Lectures on the True, the Beautiful and the good কাজিনস জে এইচ Tagore on Tagore কান্ট ইমানুয়েল Critique of Judgement Critique of Pure Reason কালিদাস শকুন্তলা, বিক্রমোর্বশী, উত্তর রামচরিত কার উইলডন ò Philosophy of Croce ন্যক্রাক্রিজীবিত কন্ত্ৰক কমার স্বামী আনন্দ কেণ্টিশ Arts and crafts of India and Ceylon, History of Indian & Indonesion Art. Introdution to Indian Art, The Indian Craftsman, Raiput Painting. The Indian on gin of the Buddha Image, The Dance of Siva, Some ancient elements in Indian Decoration Art কেয়ার্ড, এডওয়ার্ড Hegel's Idealism and the Theory of Knowledge কারজিবিস্কি এালফ্রেণ্ড Science and Society কাকে ট্যাস To a lady that desired I would love her ক্যাবিট What is Beauty कुषः कुशानिनी RabindraNath Tegore, a biography শ্রীকৃষ্ণদাস কবিরাজ **চৈতন্যচরিতামৃত** 

ক্রোচে বেনেদেত্তো

& Aesthetic . My Philosophy The Essence of Aesthetics : What is living and what is dead in philosophy of Hegel . Historical Materialism and the Economics of Karl Marx

ক্রামরিস সেঁলা % Indian Sculpture

গীতিচর্চা ঃ দীনেন্দ্রনাথ ঠাকুর সম্পাদিত

গুপ্ত অতলচক্র ঃ কাব্যজিজ্ঞাসা

গুপু নলিনীকান্ত % Tagore, a great poet, a great man

ওপ্ত মনোরপ্তন ঃ রবীন্দ্র চিত্রকলা

গায়টে % Faust; Hermann and Dorothee

গ্রাউসে রেনি % The civilisation of the East

ঘোষ এস. কে. 
% Sri Aurobindo on Indian Aesthetics

ঘোষ মনমোহন ঃ প্রাচীন ভারতের নাট্যকলা

ঘোষ শান্তিদেব ঃ রবীক্রসঙ্গীত চক্রবর্তী অজিত ঃ কাব্যপবিক্রমা

চক্র্রতী আর এন সম্পাদিত 💍 🖁 Early works of Abanindranath Tagore

চট্টোপাধ্যায় বঙ্কিমচক্র ঃ আনন্দমঠ চট্টোপাধ্যায় সতীশচক্র ঃ তত্ত্বজিজ্ঞাসা

চটোপাধ্যায় সনীতিকমার 

% Master Artist and Innovator

চণ্ডীদাস ঃ শ্রীরাধার পর্বরাগ

চৌধুবী প্রবাস জীবন ঃ Tagore on Literature and Aesthetics : রবীন্দ্রনাথের

সৌন্দর্য দর্শন

চৌধুরী বিশ্বপতি ঃ কাব্যে রবীন্দ্রনাথ

চৌধুরাণী ইন্দিরাদেবী % The Music of Rabindranath Tagore

জগরাথ ঃ বসগঙ্গাধ্ব

জন বাবজার 

Success & Failure of Picasso

জন রাস্থকিন % Modern Paints

জার্নাল অব দি ইণ্ডিয়ান সোসাইটি অব ওরিয়েন্টাল আট (সুবর্ণ জয়ন্তী সংখ্যা) জার্নাল অব ঈস্থেটিকস এণ্ড আর্ট ক্রিটিসিজম ১৯৪৮-৫০

জীমার 🔋 The Art of Indian Asia

জেনিলৈ ঃ The theory of Mind as pure Act

ট্যাসো ঃ Mintarno

ঠাকুর অবনীন্দ্রনাথ ঃ বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী, ভারত শিল্প মূর্তি, ভারত শিল্পের

ষড়ঙ্গ, ঘরোয়া। Some notes on Indian artistic anatomy (Journal of the Indian Society of

Oriental Art 1961)

গ্রঘ্যপঞ্জি 885

#### ঠাকর রবীন্দ্রনাথ

ঃ অচলায়তন, অরূপ রতন, আকাশ প্রদীপ, আত্মশক্তি, আধুনিক সাহিত্য, আশ্রমেব রূপ ও বিকাশ, ইতিহাস, উৎসর্গ, ডাকঘর, গীতঞ্জলি, ধর্ম, Modernity in Literature, Religion of Man. যাত্রী, সাহিত্যের পথে, সাহিত্যের স্বরূপ, শান্তিনিকেতন, শিক্ষা, শ্যামলী, পঞ্চভত, Personality, Religion of an Artist, ঋতু উৎসব, কালমুগয়া, কালের যাত্রা, কল্পনা, কালান্তর চিরকমার সভা. চৈতালি, চিত্রাঙ্গদা, চিত্রলিপি, চিত্রবিচিত্র, ছিন্নপত্র, জীবনস্মতি জন্মদিনে, ডাকঘর, তপতী, অসের দেশ, খাপছাড়া, পবিশেষ, পরিচয়, পথে ও পথের প্রান্তে, পনশ্চ, প্রান্তিক, প্রভাত সঙ্গীত, সন্ধ্যাসঙ্গীত, বলাকা, বনবাণী, বিদায় অভিশাপ, বিবিধ প্রসঙ্গ, বীথিকা, বিশ্বপরিচয়, শেষলেখা

ভানস্কোটাস এবিজেনা

ডোনাল্ডসন আই

দে টেইল পার্কাব

তৈতিবীয় উপনিষদ

ড়িড়িউ

তলস্বয

উল্লোপনিষদ

দন্ত ধীরেন্দ্রমোহন

দাশগপ্ত শশীভ্ৰণ

দাশগুপ্ত সুধীরকুমার

দাশগুপ্ত সুরেন্দ্রনাথ

দে বিশ্ব ধনপ্রয়

मारख

ধাওয়া

নস্থ এ

নববানে ভি. এস নন্দী সুধীরকুমার 3 De Modis Signeficant

8 Essays in Criticism

8 Philosophy of Civilisation.

Principles of Aesthetics 2 What is Arr ?

8 Centemporary Indian Philosophy

Epistle, Divine Comedy শিল্পলিপি

ঃ কাব্যালোক

ঃ কাব্যবিচার, Fundamentals of Indian art

Rabindranath Tagore - our Modern Painter

ঃ দশক্রপক

3 History of Symbolism The aesthetic theories of Kant, Hegel and

Schopenhauer.

7 The Ethics of Rabindranath Tagore.

8 Aesthetics of Romain Rolland, An enquiry into the nature & Function of Art, On Aesthetic and Ethical Values, Studies in modern Indian Aesthetics, ববীন্দ্রদর্শন অধীক্ষণ, ললিতকলা ও জনমানস রূপাস্তরের দুর্গমপথে, দর্শন জিজ্ঞাসা।

নাহম মিন্টন সি

Structure and the Judgement of Art.

883		নন্দনতত্ত্ব		
নিবেদিতা সিস্টার	8	Art reviews in Modern Review, ১৯০৭ এবং		
নিয়োগী পৃথীশ	ş	Centinary Folio of Tagore's Paintings		
नीराप्त		The birth of Tragedy		
পল জুকার		Style iin Painting		
পন্টি, মেরিলিন	8	The Phenomenology or Perception		
পন্ডিত স্নেহ	8	An Approach to the Indian theory of Art and		
		Asthetics.		
পুনেকর শংকর মোকাসি	8	The later phase in the development of W.B.		
		Yeats		
পাত্রিজ্জি	8	POETICA		
भारन	8	Republic, BK, IX & X, lon, Phaedrus, Freedom,		
		Complete Works of Plato Vol-IV		
প্লুতার্ক	8	How a young man ought to study poetry.		
ফলকেনবর্গ রিচার্ড		History of Modern Philosophy.		
ফাইফ্ ডব্রাু হ্যামি-টন	ŝ	Aristotle's Art of Poetry.		
ফ্রাই রোজার	8	Vision and Design.		
ফ্রাই রোজার এলিয়ট	8	Flemish Art, a Critical summary.		
ফ্রোবেল	ê	Education of Man.		
বউমগার্টেন	8	Aesthetica		
বওমার, এস	8	An Introduction to Tagore's Mysticism.		
বওয়ার অটো	8	Die Nationalitatenfrage and die		
		Sozialdemokratie.		
বত্তয়িক	8	On the Laws of Japanese Painting		
বসু, এস, এন	ŝ	The Art of Pirandello.		
বন্দ্যোপাধ্যায় অসিত কুমার	ô	সাহিত্য জিজ্ঞাসায় রবীক্রনাণ		
বন্দ্যোপাধ্যায় কনক	•	রবি পরিক্রমা		
বন্দ্যোপাধ্যায় হিরন্ময়	8	ববীন্দ্ৰ দৰ্শন, রবীন্দ্ৰ শিল্পতত্ত্ব		
বসু অরবিন্দ	8	The Integration of Spritual Experience		
বসূ অরবিন্দ	8	Dr. Brojendra Nath Seal as a Literary critic.		
বসু ধীরেঞ্রমোহন	:	আচার্য ব্রজেন্দ্রনাথ শীল		
বাৰ্নস, এ্যালকট	2	The Art in Painting.		
বিবেকানন্দ, স্থামী	ş	স্বামী বিবেকানন্দের বাণী ও রচন্য		
বি <b>ষ্</b> ণপুরাণ				
বৃদ্ধ ঘোষ	8	অখশালিনী		
বেল, ক্লাইভ	8	Art		
বের্গর্স	3	Creative Evolution, Laughter		

• Fugue

বাক

গ্রন্থপঞ্জি ৪৪৩

রোসেন্স \$ Minerva

ব্যাবিট, আরভিং 

8 The New Laokoon

ব্যাক ম্যান্ত 8 Language and Philosophy

ব্রজেন্দ্রনাথ শীল ঃ পশ্চিমে ও পূর্বে রবীন্দ্রনাথের আদানপ্রদান, শতবাবিকী গ্রন্থ

ব্রাডলি \$ Appearance & Reality বুক রূপার্ট \$ Great love, The Dead বিনিয়ণ \$ The Flight of Dragon

বিদ্যাধ্ব ঃ একাবলী

विनी श्रमथनाथ : उदीस्त्रकारा श्रवाह, उदीस्त्रनाए। श्रवाह, वदीस्त्रनाए। व्याह, वदीस्त्रनाए।

গল্প

বুলো মার্গারেট 

8 Psychical distance as a factor in Art and an

Aesthetic Principle

বুচার 

Begin Poetry and Fine Arts

বিশ্বনাথ ঃ সাহিত্য দর্পণ বোপদেব ঃ মন্ডাফল

বার্ণার্ড বোসাংকে 

History of Aesthetic ; Principle of Individuality

of Value

ব্ৰেশ্ট বেটোভ " Three Penny opera, The life of Galileo, Man is

man, Mother Courage, Baal, Dream in the night, The Rise and fall of Mahoganny City, The Exception and the Rules, The Measures taken, The seven deadly sins, Caucasian Chalk Circle, The good woman of Setzuan Puntilla

and Les man Maltı

ভট্টাচার্য বিষ্ণুপদ ঃ কাব্য কৌতৃক

ভট্টাচার্য সাধনকুমার ঃ সাহিত্য মীমাংসা, এরিসটেলের পোরেটিকস্ ও

সাহিত্যতন্ত্ব,

ভরত ঃ নট্যিশাস্ত্র

ভার্জিল : Ded Continentia

রীড হাবটি 3 The meaning of Art মরিস ডেভিডসন্ 3 Painting with Purpose.

ব্যাত্তি ও বেখা 

Aesthete meaning : some recent theories

শ্রী মধুসৃদন সরস্বতী : ভগবন্তক্তিরসায়ন মম্মটভট্ট : কাব্যপ্রকাশ মহিমভট : বান্তিবিবেক

মারসেল গ্যাব্রিয়েল : The Metaphysical Journal.

মাহের জেঃ সিঃ % History of World Art.

মিন্টন % Paradise Lost.

মুর জ্রি, আর, জ্রি ঃ Aristotle

মুখোপাধ্যায় ধৃজটিপ্রসাদ % Tagore's Music.

মুখোপাধ্যায় প্রভাতকুমার ঃ রবীন্দ্রজীবনী

মুখোপাধ্যায় ডঃ রমারঞ্জন ঃ Literary Criticism in ancient India, রস সমীক্ষা

ম্যাকটেগার্ট 🍪 Studies in Hegelian Cosmology.

মৈত্র সুশীল কুমার 

Studies in Philosophy of Religion.

রমা বঁলা ঃ John Chritopher, People's Theatre, Beethoven the Creator, Life of Tolstoy. Life & Gospel of

Vivekananda.

ইলা এবং টেগোর 

Bd. Alex Aronson & Krishna Kripalini.

রাজা কে কে Indian Theories of Meaning.

রাধাকৃষ্ণন সর্বপল্লী ঃ Philosophy of Rabindranath Tagore. রায় নীহার রঞ্জন ঃ রবীন্দ্র সাহিত্যের ভূমিকা, বাঙালীর ইতিহাস,

An Artist ın life.

এিরূপ গোস্বামী ঃ ভক্তিরসামৃতসিন্ধু, উজ্জ্বল নীলমণি

লাটা আর ঃ Monadology

লাাং কোন্বড্ ঃ Das Wesen Des Kunst লাাংফেল্ড হাবটি সিডনি ঃ The Aesthetic Attitude

History of Modern Aesthetics.

লিউ ওয়ুচি 

Confucious : his life and Work.

লুইস ওলটোনোক 🌼 Design for artists and craftsmen

লেজনি, ডি Rabindranath Tagore, his Personality and Work.

সেক্ষপিয়র ঃ Othello

শারদাতনয় ঃ ভাবপ্রকাশন

শাস্ত্রী কে এস আর 🔋 Rabindranath Tagor, Poet, Patriot, Philosopher.

পারশি, বি, শেলী 

A Defence of Poetry.

শীল ব্ৰজেন্দ্ৰনাথ ( ডঃ ) 
Political Science of the Ancient Hindus, New Essays in Criticism, Autobiography, Quest

Eternal.

গ্রন্থপঞ্জি ৪৪৫

শ্রী বাস্তব, এস এন এল ঃ The Philosophy of Rabindranath Tagore.

স্টিফেন ও ব্রাউন 🍪 Realm of Poetry.

স্টিফেন জুভিগ 
% Romain Rolland, The Man and his work.

স্ট্রাবো 
Geography.

স্টেস, ডব্ৰ, টি 3 The Philosophy of Hegal, Mysticism and

Philosophy.

সেইনথল ঃ The organisation of Language

সরকার বিনয়কুমার 
Creative India. The Aesthetics of Young India,

Tagore's Chitralipi.

সরকার সরসীলাল ঃ রবীন্দ্রকাব্যে ত্রয়ী পরিকল্পনা

সরস্বতী এস, কে 🔋 Survey of Indian Sculpture.

সেন প্রবোধচন্দ্র ঃ রবীন্দ্রনাথের ধর্মচিন্তা সেন তারকনাথ ঃ Keat's Idea of Beauty.

সেনগুপ্ত সুবোধচন্দ্র (ডাঃ) ঃ রবীন্দ্রনাথ

সেলকার্ক জে বি 

Ethics & Aesthetics of Modern Poetry.

হাউসমান্ এই 3 The name and nature of Poetry হালপার হীরালাল 3 Hegelianism and human Personality.

হার্টম্যান এন্ ঃ Ethics.

হার্বার্ট রীড % The Philosophy of Modern Art.

হোগৰ Philosophy of Fine Arts (Osmaston edition)

হেনরিক উলফ্রিন Principles of Art History

হিরিয়ানা এস্ 8 Outlines of Indian Philosophy.

হোমার 8 Iliad, Odyssei

হোরাইটহেড এ, এন্ & Adventures of Ideas.

হুইটম্যান ওয়ান্ট 8 The Grass.

হুলমে জে, ই Speculation.

Paintings.

নন্দনতত্ত্ব পরিভাষা-পঞ্জি

## (পরিভাষা-পঞ্জি)

অগ্রগামী ন্যায় সমবায়---Progressive Train of Reasoning

অতিপ্রাকৃত—Supernaturalism

অতিবস্তুবাদ--- Surrealism

অস্ত --- Marvellous

অর্থাপত্তি -Logical Postulation

অদ্যোতক পদ---Non-connotative Term

ভাধম ---Bad

ঋধীন বিপরীত বচন—Sub-contrary Proposition

অনবস্থা---Vicious Infinite

অনিত্যদোষ ---Faults

অনুকরণ, অনুকৃতি, অনুকার—Imitation, Mimesis

অননানিষ্ঠ --- Categorical

অননাশ্রয়---Mutual dependence

অনুকুল বচন-Subaltern Proposition

অনুকরণবাদ—Copy Theory

অনুগায়ব---Consequent

অনুভৃতি বিরেচন—Katharisis

অনুমান, অনুমতি —Inference

অনুষ্ণ --- Association

অনেকার্থক —Equivocal

অন্তরাবর্তন ---Inversion

অন্যনিষ্ঠ —Hypothetical

অন্যায় —Unjust

অৰ্থী —Affirmative

অনামত ---Alternative theory

अबरी विकन्ननाश—Constructive dilemma

অপদ শব্দ ---Acategorematic word

অপরতম জাতি —infima Species

অপরিহার্য আগন্তুক ধর্ম—Inseparable Accidents

অপ্রধান পদ বা পক্ষ --- Minor Term

অপ্রধান (হেতুবাক্য) বা পক্ষাবয়ব —Minor Premise

অপ্রস্তুত—Non-Contextual

অবচ্ছেদক --- Differentia

অবয়ব --- Physique

অবধারণ—Judgement

অবরোহানুমান —Deductive Inference

অবস্থবাদ---Formalism

অবরোহ তর্কশাস্ত্র—Deductive Logic

অবৈক্ষণ-—Observation

অব্যাপক বচন ---Particular Proposition

অব্যভিচারী সম্বন্ধ —Invariable relation

অব্যাপ্য পদ ----Undistributed term

অভাববাচক বা নঞৰ্থক পদ --- Negative term

অমাধ্যম অনুমান—Immediate Inference

অলংকার---Ornamentation

অলংকারশাস্ত্র —Poetics

অসম্পূর্ণ ন্যায় —Enthymeme

অসীম পদ ---Infinite term

আকার-Form

আকারগত ----Fermal

আকারগত সতাতা-Formal truth

আকাৰ্ম্মা — Expectancy

আনুপাতিক —Proportional

আত্মবিচ্যুতি, আত্মস্বতন্ত্ৰীকরণ —Desubjectification

আত্মাশ্রয়—Self-dependence

আদর্শনিষ্ঠ বিজ্ঞান—Normative Science

আনন্দ-Transcnental pleasure

আবর্তন — Conversion

আবয়বিক —Physical

আবশ্যিক বচন -- Necessary Proposition

আরোহমূলক তর্কশাস্ত্র—Inductive Logic

আরোহাভাস -- Process Simulating Induction

আসক --- Association

উত্তম ---Good

উल्लिश—Purpose

উদ্দেশ্যতীত উদ্দেশ্য ---Purposiveness without a purpose

উপমা, উপমানুমান —Analogy

উপজাতি-Species

নশনতৰ—২৮

```
উপাধি —Attribute
উহ্যাবয়বী ন্যায়শৃখল—Sorites
একবাচক পদ বা বিশেষপদ—Singular Term
একশান্দিক পদ-Single worded Term
একার্থক পদ ---Univocal Term
একরূপতা বিধি ( প্রকৃতির )—Law of Uniformity of Nature
কবিতা ---Poem
কাব্য---Poetry
কাব্যকলা ----Art of Poetry
कना, कनाविमा। वा প্রয়োগবিদা। ----Art
काक्कला ---Craft
ক্ৰাৰ্কাৰণ সম্বন্ধবিধি -- Law of Causation
করুণ-Tragic
কল্পনা —Hypothesis, Imagination
ক্ষোভ-Agitation
গভীরতা-Intension or Depth
গীত ---Music
গীতিকলা ----Art of Music
ত্ত্ৰ —Quality
গুণবাচক পদ --- Abstract Term
গৌণসংস্থান পরিবর্তন --- Indirect Reduction
ঘোষক বচন---Assertory Proposition
5 क्क ---Circle
চক্রক পোৰ-Fallacy of Argument in a Circle
551 --- Practice
চর্বা—Intense Practice
চমৎকৃতি —Charm
ठाक्रकना, ठातुनिब्र—Fine Art
চিস্তা — Anxiety
চিস্তা—Thought
চিন্তার মূল-সূত্রাবলী ---Fundamental Principles of Thought
চিত্ৰকলা-Painting
ந்தி—Painter
ि अक्स --- Imagery
₩ --- Design
```

ছবি, প্রতিহ্যায়া —Image

```
জটিলাবর্তন—Conversion per accidens
জাতি —Class
জাতিবাচক পদ ---Class-name, General term
জ্ঞান-- Knowledge
জ্ঞাননিষ্ঠ বিজ্ঞান-Positive Science.
তর্কশাস্ত্র—
তর্কবিজ্ঞান – } Logic
প্রমাণশাস্ত্র—
তাৎপর্য—Purport
তমঃ ---Hardness
তাদাঘ্যা নিয়ম
               Law of Identity
একরূপতা বিধি
তুলনা—Companson
তুলি ---Brush
তুল্য —Comparable
দিব্য —Divinity
দুৰ্বল ন্যায় —Weakened Syllogism
দুঃখ---Sorrow
দ্যোতক নাম --- Connotative Term
দ্যোতনা—Connotation
দ্বিকল্প-ন্যায়—Dilemma
দ্রব্যবাচক পদ—Concrete Term
ধারণা ---Concept
নাম --- Name
নিতাদোষ — Blemishes
নিদ্রা —Sleep
নিরপেক্ষ বচন —Categorical or Unconditional Proposition
নিরপেক্ষানুমান ---Immediate Inference
নিশ্চয়বদ্ধি ---Belief
নিশ্চিতি—-Modality
নিশ্চিত সম্বন্ধ ---Invariable Relation
নিষেধাত্মক —Destructive
নিষেধাত্মক দ্বিকল্প-ন্যায়—Destructive Dilemma
নিয়ত পূৰ্ববৃত্তি স্বভাব—Invariable antecedent
নিঃশেষ গণনাভিত্তিক আরোহ —Induction by Complete Enumeration or
                          Perfect Induction
```

ন্যায় বা মাধ্যমানুমান ---Syllogism ন্যায় সমবায়—Polly Syllogism or Train or Syllogistic Reasoning নতা —Dance নতানট্য —Dance Drama পদ—Term পরক—Condition প্রতন্ত্রার্থবাচক শব্দ —Syncategorematic word পবজাতি —Genus পরতন্ত্রীকরণ --Objectification প্রবতম জ্রাতি—Summum Genus পরিকল্পনা---Plan, design র্পারহার্য আগন্তক ধর্ম --- Separable Accident পরিপ্রেক্ষিত—Context পরীক্ষণ---Experiment পর্যাপ্ত হেতৃবিষয়ক নিয়ম —Law of Sufficent Reason পুরোগায়ব বা পুবোবৃত্তি —Antecedent প্রতিলোম ভেদ —Inverse Variation প্রসঙ্গ—Context প্রস্তুত ---Contextual প্রাসঙ্গিক অর্থ —Contextual meaning প্রত্যক্ষ --- Perception প্রতায় ---Idea প্রকৃতিরস —Basic Rasas প্রকৃতিবাদ --- Naturalism প্রাকৃত---Natural প্রধান পদ ( সাধা) —Major Term প্রধান হেতৃবাক্য বা সাধ্যায়ব—Major Premise প্রাত্যম্ভিক—Epilogue প্রেয় ---Pleasant বচন ---Proposition বৰ্ণনা --- Description বস্ত -- Matter, Thing বন্ধগত সভাতা---Material Truth বস্থবাদ ----Realism বাস্তব---Real

বাস্তবতা—Reality

বহুশান্দিক পদ --- Many Worded Term

বাকা -- Science

বাচ্যাবাচকভাব---Relation of the signifier and the signified

বাচ্যার্থ —Denotation

বিকল্প প্রতিবেধকনিয়ম---Law of Excluded Middle

বিকাশ---Blooming

বিক্ষো—Perplexity

বিজ্ঞান-Science

বিধেয়ক----Predicables

বিপরীত পদ —Contrary Term

বিবরণ —Description

বিভাজন — Division

বিভান্ধনভিত্তিক —Fundamentum Divisionis

বিৰুদ্ধ বা বিরোধী পদ —-Contradictory Term

বিরূপ বচন --- Opposed Proposition

বিকাপানুমান -- Inference by opposition

বিশেষ পদ---Singular term

বিশ্লেষক বচন --- Analytical Proposition

বিষয় --- Content

বিস্তৃতি—I-xtension

বিস্তার —Expansion

বিকৃত---Unnatural

বিকল্পিক বচন -- Disjunctive Proposition

বৈয়াকরণ —Grammarian

ব্যতিরেকী বচন —Negative Proposition

ব্যবহাবিক বিজ্ঞান---Practical Science

বাভিচারী —Transient

ব্যষ্টিবাচক পদ—Distributive Term

ব্যাপকতা —Quantity

ব্যাপক বচন —Universal Proposition

ব্যাপ্তি (পদ)—Distribution of Terms

ব্যাপ্য পদ---Private Term

ব্যাধি ---Sickness

বিবর্তন —Obversion

বিবর্তনপূর্বক আবর্তন বা সমবিবর্তন —Contraposition

বিপরিবর্তন —Inversion

ব্যপ্তনা —Suggestiveness

বীভৎস---Disgustful

বীর —Heroic

ভয়ানক —Frightful

ভাববাচক পদ বা সদর্থক পদ-Positive Term

ভাস্কর্য --- Sculpture

ভূয়োদর্শন মাত্রাভিত্তিক আরোহ —Induction by Simple Enumeration

মৃদ্ ---Intoxication

মধাম --- Mediocre

মধ্যমপদ (হেতু)—Middle Term

মানুষ —Human being

মিখ্যাত্ব —Falsity

মিশ্র-ন্যায় ---Mixed Syllogism

মর্তি(ন্যায়ের)---Mood

মূর্তি --- Figure, Statue

মৌলিক অনুভৃতি —Intuition

মৌলিক ন্যায় --- Fundamental syllogism

যৌগিক বচন---Compound Proposition

রসাভাস -- Semblance of Emotion

রজ ---Fickleness

রস --- Emotions

রসবিরোধ —Antinomy of Emotions

ব্ৰৌদ্ৰ —Furious

লক্ষণ-Definition

লক্ষণ দোষ-Fallacy of Definition

লক্ষণা---Indication

শব্দ ---Word

শিল্প ---- Ar!

শिक्री --- Artist

শৃঙ্গার --- Erotic

শান্ত-Calm

শ্ৰেয়---Good

শ্রেণীকরণ —Classification

স্থ ---Goodness

সরল বচন —Simple Proposition

সদৃশানুমান --Eduction

সঙ্গতি —Consistency

সঙ্গীত ---Music

সতাতা —Truth

সদৃশ যুক্তিভিত্তিক অনুমান —Parity of Reasoning

সমষ্টিবাচক পদ —Collective Term

अध्यक—Relation

সম্ভাবা --- Probable

সহাবস্থান---Co-existence

সম্ভাব্য বচন --Problematic Proposition

সহোপজাতি --- Co-ordinate Species

স্থাপত্য --- Architecture

স্থলাবোহ --- Approximate Generalisation

সহমর্মিতা —Empathy, Einfühlung

স্বজ্ঞা, প্রতিভান---Intuition

সম্ভাবাদ---Intuitionism

সংবেদন-Sensation

সংশ্লেষক বচন-Synthetic Proposition

সংস্থান (ন্যাথের)—Figure

সাপেক পদ-Relative Term

সামানা পদ---General Term

সামীপ্য—Proximity

সামান্যাভিকরণ—Colligation of facts

স্বার্থানুমান--inference of Informal type

সাক্ষাৎ প্রাপণ---Direct Reduction

ञ्चारी-Permanent

সিদ্ধান্ত---Conclusion

সুখ--Pleasure

স্বতন্ত্ৰাৰ্থবাচক শব্দ—Categorematic Word

হাস্য---Comic, Laughter

হেত ( মধ্যম পদ )---Middle Term

হেত বাক্য বা যুক্তিবাক্য-Premise

হৈত্বাভাস—Fallacy

# নির্ঘন্ট

### নির্ঘন্ট

অউরিগনেজীয় যুগ	₹8¢	অভিমন্য	۹5
অগষ্টিন সেন্ট	8, ৩২৫	অভিনৰ গুপ্ত	<i>७</i> ८८
অজস্তা	85,	অভিনব ভারতী	>>>,><0
অর্থনৈতিক ক্রিয়া (ক্রে।চে)	৩২০	অভিজ্ঞতা, নন্দনতাত্ত্বিক	৩৮১
অতিনির্দিষ্টতা, গাণিতিক	৩৬৪	অযথার্থ	७०৮
অতিমাত্রায় বাস্তব	202	অমিত্র-ছন্দ (মাইকেলী)	202
[প্রাচীন ভারতীয় শিক্ষ:]		অলংকরণ	৪০৩
অতীন্দ্রি <b>যবাদী</b>	> <i>e</i>	অশেষের উপলব্ধি	478
অতিরিক্তেব রসরাজত্ব	200	অশ্বমূর্তি, চীনা শিল্পীর	(O
অনধিকার, শিল্পে	২৩২	অসংযোগ (non-communic	ation) ২২৬
অধিকার, শিল্পে	२२०, २२১	অশ্ব ঘোষ	779
অনন্য বাস্তব	50%	অসুন্দব ২৭.৩০,৩	১, ৪২, ৩২৮
অনির্বচনীয়ত্ত্ব, শিল্পানন্দের	228	আইনষ্টাইন এ্যালবার্ট	২০২
অনুকৃতি ২	<b>२२, 8</b> ১०, 8১১	আওন (Ion)	२७, ৮১
অনুকৃতি (পশ্চিমীকবণ)	877	আর্ট ও ইউটিলিটি	29%
অনুকৃতি, আশ্রয়ী	<b>૨</b> ૨૨	আর্ট, রোমান্টিক	২৭৩
অনুভৃতি	৩১৩, ৩১৯	আর্ট-বিয়ালিষ্টিক	७९०
অনুভাব 🗸	<b>১২</b> ০, ১৫১	-হিন্দু	262
অপূর্ব বস্তু	২৫৬	-হেলেনিক	८७८
অপূর্ব বস্তু নির্মাণক্ষম প্রজ্ঞা	१७, ১৯৫	- রেনেসাঁস	26%
অপ্রয়োজনের লীলাক্ষেত্র	२०४	আর্টের পদ্বা	২৫৩
অপ্রয়োজনের প্রয়োজন	৮০, ২৪৩,৪২৯	আর্টের প্রকরণ	२०১, २०७
অপ্রতাক্ষ সাধনা	২২৩	আর্ট, খাবলি এরিয়ান (Early	
অবচেতনা (unconcious	iess) ৩১৫	Aryan Art)	২৫৩
অবনীন্দ্রনাথ ৪৫,৫১,৫১	৩, ৫৬, ৫৭, ৬৬,	আ <b>ত্মসাক্ষা</b> ৎকাব	১৭৬
<i>১৮৬, ১</i> ;	<b>৯৬, ১৯৮, २२२,</b>	আত্মবিচ্ছিন্নতা (Self-alienal	tion) ১৩৮
<b>২২৩, ২</b>	२८, २२१, २२৮,	আত্মজাতি চেতনা	269
<b>২</b> ২৯, ২ <sup>,</sup>	৩০, ২৩১, ২৩২,	আত্ম-স্বতন্ত্রীকরণ	७३৮
২৩৩, ২	৩৯, ২৪১, ৪৩৩	আত্মার সাক্ষর	২৪৩
অবিপশ্চিতাম্ মাতম্	२२৮	আশ্মিক কর্ম	২৩৩
অবজেকটিভিটি, ভারতীয়	শিল্পে ২৫৯	আত্মোপলব্ধি	२०৫, ७१৯
অভ্যাস	১০২	আত্মবিকাশ	७१৮
অভাব, রূপের	২৪৭	আদর্শায়িত রূপ	२०२, ७১७

আদিম সংবেদন	৩৮৮	ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য বিদ্রান্তি	৩৬৮
আধ্যাত্মিক মৃল্যায়ন (শিক্সে	র) ১৭৫	ইন্দ্রিয় চেতনা	৩৭৬
আধুনিক সমালোচক	২০৭	ইন্দ্রিয়োপাত্ত	১৫, ৬৮১
আনন্দ	२१, ७१	ইক্রিয়গ্রাহ্য বিভ্রান্তি	<i>નેહંઈ</i>
আনন্দ শৈল্পিক	২২৩	ইমোজেন	৩৩
আনন্দ বর্ধন ১১৯, ১	২০, ১৬০, ১৯৬	ইয়াগো	৩৩
আনন্দ কেন্টিস কুমারস্বামী	<b>২২</b> ০, ২ <b>৫</b> ৪	ইলোরা	৩৩
আনন্দ রস	২১৬	ঈশোপনিষদ ১৩৮,	১৩৯, ১৭৫,
আনন্দ, সৃষ্টির	७৮०		১৭৬, ১৭৭
আনন্দময় সংবেদন	৩৭৮	<b>ঈশ্বরচন্দ্র</b> বিদ্যাসাগর	<b>৫</b> ৮
আনট (Peter de Arnott	) ১২৬, ১২৭	উनि সি निওनार्प	876
धाना क्यादानिना	৯৬, ৩৮২	উজ্জীবন	৩৬৭
আনাতোলা ফাঁস	৪৫৩	উদ্দীপক-প্রত্যুক্তর	
আন্তর প্রয়োজন	১৯৯, ২৪৩	(Stimulus-Response)	99
আবয়বিক প্রসাদণ্ডণ	১৬৭	উদ্দেশ্যবিহীন উদ্দেশ্য (কান্ট)	১०৯, २२८
আর্য শিল্প	২৫৬	উদ্দাম কবিকল্পনা	202
আর্যবাণী, শিল্পশাস্ত্রের	২৩২	উন্মাদনা, প্রবৃত্তিগত	OF?
আরিস্ততল ২৯	, ७०, ৮১, ১০১,	উপনিষদ	২২, ৫৮
<u> ۲</u> ,ه	১৫১, ७ <u>२</u> ७, ७१२	উপমা ৯১	, ২২৬, ৩৮৯
আরিস্ততলীয় মধ্যপন্থা	786	<b>ড</b> ৰশী	৩৩
আরোগ্য	252	ঋণাত্মিকা শক্তি	62
আলপনার রূপ	282	একেষাং মতম্ তত্ত্ব	२२४
<b>আলংকারিক</b>	२১१, २२०	এলগিন মর্মব ফলক	৩৭৩
আবেগের বেগশীলতা	ু ১৯৬	এল. গ্রেকো	७१১
আমি (কবিতা)	২৬:৩	এপিকিউরীয় আনন্দ	৩৬৫
আসঙ্গ (Association)	७५०	<b>এ্যাপোলোনী</b> য়	২৭৯
আশ্বাদন রসের	१८८	এ্যাডমস্ স্মিথ	৩৬৬
আড়স্বর শৃণ্যতা, শি <b>ল্পে</b> র	২২১	এ্যাবসার্ড নাটক	202
ইউনিভার্সালিটি	88, ৪৬, ২৩৮	এ্যাবসোলিউট, হেগেলীয়	৭৪, ২৩৫
ইকলেকটিক	223	এম্প্যাথি (Empathy)	१৯, ১৫২,
ইতিহাস, শিল্পের	<i>&gt;७&gt;</i>		২৫৯, ৩৯৮
ইনসিডেন্টালস্ অব দি ও	ভ	এলিস হ্যাভলক (জীবন ও	
ওয়াকর্স (ব্রেশট)	>৫0	শিল্পের সমার্থকতা)	701
ইস্লাম ধর্ম	8>>	এলিয়ট, টি, এস্ ৩৯, ৫৮, ৬০	ə <b>३</b> ०१, २७১
ইণ্ডিভিডুয়ালিজম	৬৮, ৪৩২, ৪৩৩	এ্যালবার্ট মিউজিয়ম	60
Einfühlung	৭৯, ৩৯৮	এশীয় শিক্সধারা	২৫৬

এশিয়াটিকের শিল্প	১৭৯	কল্পনাবাদ	95
এবণা, শিল্প	২৩১	কল্পসূত্রার্থ প্রবোধিনী টীকা	<b>3</b> 05
এ্যানি, হর্নিম্যান	<i>&gt;७७</i>	<b>কলিংউ</b> ড	<i>૨৫. ૭৫</i>
ঐচ্ছিক ক্রিয়া	২২৩	কাজিনোভিস্কি (কুমানীয় ভ	াস্কর) ৬৯
ঐতিহাসিক ধারাবাহকতা		ক্লাউজনার জোসেফ	8>২
(কার্ল মার্কস)	७०১	কাফকা. ফ্রাপ্ত	208
ওকাকুরা	225	কাব্যতত্ত্ব	৩২৮, ৩২৯
ওথেলো ২১, ৬	a, ১২৩, ১২৯	कान्छ, इंशानुराल ১৫, २	8, 88, 69, 60,
ওরিয়েন্টাল আট সোসাইটি	১৮৭	>	৭৪. ৪২৯, ৪৩০
ওরিয়েন্টাল স্কুল অব আর্ট	768	কার্যিত্রী প্রতিভা	a a
ওয়াটসন্	99	কালিদাস ৩২, ৯৭	, ৯৮, ৯৯, ১১৯
ওয়ার্ডস্বার্থ	११, ৯৯. ७৮२	ক্লাইভ বেল	৩৭, ৩৮
ওয়াইভর উইন্টার্স	১৬৮	ক্যাথাবসিস্ ১	<b>২৮, ১৪৮, ১৪৯</b>
ওয়ান্ট হুইটম্যান	৮৭, ১৮৮	কিনুগোযালাব গলি	७४८
<b>উপপাতিক</b>	<i>&gt;७&gt;</i>	কীটস্ ৩৪, ৩	৫, ৩৭, ৩৯, ৫৭,
কৰ	\$\$	ar, 5	৫৬, ১৬৩, ১৬৬
কবিমনীষী	296	কৃন্তক	220
কনফিণারেশন তত্ত্ব	>०९	কুরু-পাঞ্চালের যুদ্ধ	8२
কলাকৈবল্যবাদ	<b>४२</b> ९, ४७४	কুসুস্থরাগ	<b>22</b> 0
কবি	৩৮৩	কুৎসিত	२५, ७১, ७৯
কবি লিওপোডি	950	কুৎসিত, ক্রোচের	920
কবিতা	৩৮৩	কোণার্ক মন্দিব	225
কাব্যতত্ত্ব (Factics)	৩৪৮	কোরাস ১	२७, ১२७, ১२१
কল্পনা	900	কোলরিজ	205
কবিতা, চতুৰ্দশপদী	૭૧৮	কোয়াট্রেট	Œ
কবীর	২৩৩	কোহন, সিলভিয়া	২৯৩
কবীর, হুমায়ৃন	P & <		aa. 359, 333
কর্ম, অধ্যাত্ম, অনাধ্যত্ম (ক্রো	চে) ৩২০	ক্ল্যাসিক্যাল আর্ট	২৭০
ক <b>ে</b> পাজিশন্	266	ক্যামেলিয়া	3%<
কাব্য প্রকরণ	28%	ক্যাথলিক সম্প্রদায়	১২
ক্যালকাটা মিউনিসিপ্যাল গে	জেট ৫১	কৃষণ্ডক্স ভট্টাচার্য	৪৩২
কমন আর্লি এশিয়াটিক আর্ট	<b>२.७७-</b> ० १	কৃতই (বাইজ্ঞান্ডিয়াম)	874
কলাবিলাস (ক্ষেমেন্দ্ৰ)	202	<b>क्वार</b> २४,२४,७১,८०,८	
কলারসিক	२२०	\$\$8,\$\$9, <del>\$</del> 08,\$	
কল্পনা	৬৬	ক্রোচের প্রকোষ্ঠ ও ক্রিয়াক	
ক্রনার স্বরূপ লক্ষণ	১০২	(Categories & Fun	ctions)

ক্রোচে, নব্য ভাববাদী	২০৪	চিস্তা, হেগেলীয়	200
ক্রোচে-হেগেল প্রভাবতত্ত্ব	209	চীনা শিল্পযডঙ্গ	રર્ષ
ক্রোচের সুন্দর	250	চেতনা, আত্মজ্ঞাতি	69¢
ক্রিটিসিজম অফ লাইফ	208	চেতনা, স্বজাতি	۶ <i>৫</i> ৯, ১٩২
ক্রিটিক অব পিউর রিজিন ১৫, ৪৫	, ১৭৪	চেতনা, শিল্প	২৩১
ক্রিটিক অব জাজমেন্ট	<b>)</b> 98	চৈনিক শিল্পশাস্ত্র	260
খুডো	>>6	ছক	১১৬
খেলুড়ি আটিষ্ট	২৩৬	<del>ष्ट्र</del>	৮৭, ७०৬, ७०৭
খেয়াল, শিল্পীর	<b>২৫</b> ২	ছনতত্ত্ব	৩৪৬
ক্ষণিক উদ্দীপনা (impulse)	७०৯	ছন্দের গতি ও যতি	49
গগ, ভ্যান ১	২, ৬৮	জগৱাথ	>60
গণিত, ধারাবহ	১৬১	জন ক্রিষ্টোফার	৫৬, ২৯০, ২৯১
গলসওয়ার্দি	206	জন্মদিন	<i>6</i> 0, 585
গান্ধারী	२०१	জন্মদিনে	\$82
গীতা	৬৩	জগত, নামরূপের	299
গীতবিতান	226	জম্বদীপ প্রক্ষপ্রিটীকা	<i>&gt;७&gt;, &gt;৫&gt;</i>
গেষ্টলট (Gestalt) ৩২,১০৭	, ৪২৮	জাষ্টিস (নাটক)	200
গেসটুস	>@2	জিহোবা	20
গুয়ের্নিকা	806	জীবন দেবতা	200
গ্যেটে	১৩৬	জীবন পর্যালোচনা	५०४, ५७१, २८८
গ্রীক নাটক	>20	জীবন সমালোচনা	<i>১৬૭. ১৬</i> ૧
গ্রীক রঙ্গমঞ্চ	১२१	জীবন শিল্পায়ন	৩৬০
গ্ৰীক ভাস্কৰ্য	<i>১৬৩</i>	জীবনায়ন	২৩৪
গ্রীকশিল্পের বিশেযকেন্দ্রিক ব্যঞ্জনা	802	জীবাত্মা	२००
ঘনক্ষেত্ৰ	200	জীবনমৃত্যুর রহস্য	২১৭
চক্ষুত্মান	৩০৬	জোডার্সাকোর ধারে	২৩৯
<b>ठ</b> र्हा, <b>निब्र</b>	. २८১	জ্ঞান (Intuition)	900
চর্চা, শিল্পশাস্ত্র	२२४	—তর্কশাস্ত্র সম্মত	७०७
<u> ठक्क</u> (मर्व	794	—তাৎক্ষণিক	900
চিত্তপাট	২৩৯	—প্রতিভানিক	৩০৬, ৩৫০
চিত্রণ শিক্সের ছন্দ	800	—ব্যক্তিকেন্দ্রিক	৩০৫
চিত্রকলা, যামিনী রায়ের ১৭৫, ১৭৬		—বিশেষ	900
<b>३</b> १४, ১१৯	, 240	—বৌদ্ধিক	৩০৬, ৩৫০
চিত্ৰকল্প	৩০৭	—সামান্যেব	৫০৫
চিত্রক্ষেত্র	> @ 4	জ্যাকসন্, স্যার ব্যারি	<i>১৩৩</i>
চিত্র প্রদর্শনী	794	টয়েনবি, ঐতিহাসিক	852

নির্ঘন্ট ৪৬১

টামারা ট্যালবট রাইস		দর্শন, মার্ক্সীয়	<b>&gt;</b> 8২
(Russian Artএর লেখক) ৬	৯	मारङ	৩৩, ৩৪, ৩৯
ট্রাডিশন ২৩	) ર	দার্শনিক	>
ট্রায়াল, দি (নাটক) ১৩	o œ	দ্বন্দ্বাদ, হেগেলীয়	. >৫>, ২৪৫
	0	দ্বান্দ্বিক গতি	8২৮
_ টিশিয়ান ৩৯	9	দ্বান্দ্রিক পদ্ধতি	505
টুথ,রূপের ৩৭,৩৯,৪১,১৩	<b>ર</b> ,	দেগাস	50
589, 200, 2¢	ra	দেবশিল্প	ን৯৮
টেকনিক ৪৯, ২৪৯, ৩১	১২	<u>টোপদী</u>	95
টেষ্টামেন্ট :	0	ধারণা (concept) ৩০৫-৬,	98 <del>৮</del> , ৩৫০-৫১
ট্রেভিরসানো (Trevirsano)	0	ধারণা বৌদ্ধিক	७०१
ডন কুইকসোর্ট ২	e œ	ধ্বনি কৌশল	৮৫
ডাকঘব ১৪২, ১৪৩, ১৪৪, ১৪	34	<b>ध्व</b> नि भू <b>यभा</b>	৮৫, ৮৬
ডাকহরকরা ১৪	88	ধ্রন চারিত্র প্রকাশতত্ত্ব	২০৬
ডানসিনান্স ফরেষ্ট	०	নশ্ব (Knox)	৬৬
ডাসকালভ (বুলগেবীয ভাস্কব) ৬৮.৬	ઢ	নটবাজ মৃতি	200
ডিভাইন কমেডি	8	নন্দনতত্ত্ব, ব্রজেন্দ্রনাথের	১৭৩
ডিউই, জন	>>	নন্দনতাত্ত্বিক, সুখবাদ	৩২৩, ৩২৪
ডায়োনিজীয় ২৭	۸۶	নন্দনতত্ত্বে অদৈতবাদী	398
ডি কুইনসি ১	O C	নন্দনতাত্ত্বিক, ইন্দ্ৰিয়	७১१
ডি কুইট পারকাব ৩৯	હ		৮, ১৩৯, ১৪০
<u>ডু</u> রার ২৩	8	নন্দীসূত্র	১७১, २०৫
ডেগাস	o G	নাটক	202
ডেসডিমোনা ৬৫,১২	63	নাটক, গ্রীক	১২
তর্কশাস্ত্র ৩০	æ	নটক, জার্মান	202
তমসা ২০	০২	নাটক ও নাটকীয়তা	১৩৩
তীৰ্যক (indirect)	P	নাট্যদর্শন, ব্রিটিশ	১৩৩
ব্রিমৃর্তি ২১, ২	হ'ত	নাট্যপ্রকরণ	78%
ত্রিপর্যায় : সৌন্দর্যের ৩৩	99	নাট্যবেদ	<i>\$\$\$,\$</i> 28
তলষ্ট্রয় (টলষ্ট্রয়) ৫৫,৫৮,৯৪,২৫	8	নাট্যরস	<b>১২০, ১৩</b> ২
তাল , ৩০	৬	নট্যশালা	786
থেসপিয়ন ১২	રજ	নট্যশাস্ত্র ১১৯, ১২০, ১২	১, ১২২, ১২৩
দশমহাবিদ্যা ১৭	90	নাট্যভাবনা (জার্মানীয)	১৩৬
पर्णन ১, २, ১५	જ <b>૯</b>	नाँग्रानन्त	১৩২
দর্শন, সৌন্দর্য (অবনীন্দ্রনাথের) ২৩৪-২৪	35	নারদ	৩২
দর্শন, বেঁর্গস	۲9	নায়াধামকহ্য	202

<b>_</b> .		_	
निर्दाप	১২২	প্লাতোনিক সমগ্রতা, অশদ্যর	ড ৩৮ <b>৬</b>
নিও ক্ল্যাসিক্যাল আর্ট	১৬৩	পোলোনীয়স	æ
নিও অরিয়েন্টাল আর্ট	১৬৩	পোয়েটিকস্	۶-
নিও রোমান্টিক মুভমেন্ট	১৬৩, ১৬৪	প্যাতলভ	99
নীটসে	१, ২৭৯	প্রকাশ ৩১১,	७८४-৫०, ७৫১
নীতিবাগিশ	৮	প্রকাশতত্ত্বের খলায়ত সিদ্ধাং	<b>ভ</b> ৩১৮
নীতিশাস্ত্র	٩	প্রকরণ, শিল্প	১৬৬
নেগেটিভ কেপেবিলিটি	<b>e</b> ৮	প্রকোষ্ঠ	৩০৭
নীলিরাগ	२२৫	প্রত্যক্ষণ	७०१, ७०৮
নেস্তেরফ (Nesterov)	৬৯	প্রতিভান ৩০৫,৩৫	o৬, ৩১০, ৩৫ <b>৪</b>
নৈতিকতা, চারুকলার	۵, ۵۰	—গতিশক্তি	७०৫
ন্যুজেন্টমঙ্ক (Nugent Moni	() ৬৮	—ঐতিহাসিক	৩৫৪
নৈবেদ্য	৬০	প্রতিভান ও মনোবিদ্যাগত	
নৈব্যক্তিকরণ তত্ত্ব	৬৮	(intuition)	७०७
নৈৰ্ব্যক্তিক প্ৰসাদণ্ডণ	১৬৬	প্রাতিভানিক জ্ঞান	৩০৭
<b>পটু</b> য়া	296	প্রতিভানবাদ	৭৬
প্রম ব্রহ্ম	200	প্রত্যয়সিদ্ধ (empirical)	৩৩৫
প্রম সুন্দব	২৩৪, ২৪৩	প্রমৃতি	७०१
পরিবেশের প্রতিদ্বন্দ্ব	8 <i>२७</i>	প্রেমলীলা	২১৭
পরিমণ্ডল ব্যক্তিত্বের	২০৬	প্রেম, অসামাজিক	<b>১৮৩</b>
Promessi Sposi	७०१	প্রেম, সতী-সাবিত্রীর	\$98
পলায়নী প্রবৃত্তি	ь	প্রেম, শ্রীকান্ত-রাজলক্ষ্মীব	398
পঞ্চ পদ্ধতি	২৫৬	ফর্ম (Significant form)	৩৮, ১০৭
পদ্ধতি : জ্ঞানাত্মিক	৩৩৬	ফর্ম, <b>ভাইলাইজ</b> ড্	5hh. 585
পরিবর্ত প্রতিক্ষেপণ		ফর্মের হেগেলীয় ব্যাখ্যা	২৭১
(reflex movements)	৩৮৫	ফিডরাস (Phaedrus)	২৬, ৬১
পারপাস গোষ্ঠী (রুশীয় শিল্পী	গৈছি ৬৯	ফেবেসচাগিন (Verischag	ಡಲ (nr
পান্তে, কে, সি	<i>د</i> ی	ফ্রেজার, জি. এস	२०১
পাস্তেরনাক, বরিস	२१७, २११	ফ্রাট টেকনিক	\$ <b>∀</b> 9,*\$≈0
পিকাসো, কিউবিষ্ট	229	ফ্যানটাসি	୬8
পিকাসোর শিল্পদর্শন	২৯৬, ৪৩২	ফাউষ্ট (গ্যয়টে)	৩৭১
পিপলস থিয়েটার	৬৫	ফেনোপোইযা	20%
পেটাব, ওয়াল্টার	8	ফিফথ্ সিস্থান	৩৭১
(পাপ	4	ক্রোরেন্টাইন শিল্প	800
প্লাতো ২,৩,১২,২৬,২৮,৩৫	१,४२,৯৪,२०२	বক্রোক্তি, জীবিত	220
প্লাতোনিক সমগ্রতা	चेन	বক্রোক্তি, কাকু	<b>&gt;&gt;&gt;, &gt;&gt;</b> 4

বক্রোক্তি, শ্লেষ	<b>&gt;&gt;&gt;, &gt;&gt;</b> <	বুচার	ಅಂ
ব্যঞ্জনা	३३३, ३३ <b>२</b> ३३७	<sup>মুদান</sup> ব্রন্ধের ত্রিপদী গতি	২৬৭
ব্যকুনিন বাকুনিন	824	ব্রজেন্দ্রনাথ শীল ১৫	· · · · · · · · · · · · · · · · · · ·
বাজপ্রনীয়	707		
বাক্যপদীয়	>9>	—সমালোচক ব্রাডলি	>66
বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী	\$\$ , \$\cdot \cdot		১৬, ৪২৭
বর্ণসংকর কাব্য		ব্রহ্মসাক্ষাৎকার	<i>396</i>
বাচিক (verbal)	১৫ ১১৩, ৩৫৫	ব্ৰহ্মানন্দ	95, 90
বামন	,		২, ২২৩, ২৩৩, ২৮৯
	>> <i>&gt;</i>	ব্রাট্রাণ্ড রাসেল	১১ <b>৭, ১७</b> ৭, २२७
বাৎসায়ন : কামসূত্র বাল্মীকি ৩১	<b>২২</b> ৭	ব্রিটিশ বঙ্গমঞ্জ	১৩৭
বিদায় অভিশাপ	₹, 85, 98, 59¢	ক্রঘেল	>a
বিদ্ধাচল	<b>68</b>	ব্রোঞ্জনো, ফ্রোরেন্টিনী	
বিশ্বনাথ বিশ্বনাথ	450	ব্যক্তি-বিচ্যুতি	७৮, २०७
বিশ্রেষক	>25, 500	বৈদান্তিক বিবেকানন্দ	১৭৮
বিবর্তন, বহু বৈখিক	<b>୯</b> ୦૧	ব্যভিচারী, ভাব	520, 5 <b>0</b> 5
বিলাতী সঙ্গীতেব ব্যাখ্যা	<b>3</b> 60	ব্য <b>ঞ্জনা</b> ভগিনী নিবেদিতা	520
বিভাব	১৮0 ১২০, ১৫১	ভট্টলো <b>ল</b> ট	220
বিল্বমঞ্চল	240, 262 243		520, 525
বিনিয়ন, লরেন্স	३४५ २३१, २२४	ভট্ট শঙ্কুক ভট্টাচার্য বিষ্ণুঃপদ	540, 545
	२२٦, २२४ १.২৮৯,७১७,७९১	ভব্রত ভব্রত	202
বীভৎস	ر ۲۰۰,۰۲۰,۵۶۰,۵۶۰,۵۶۰,۵۶۰ ده	ভরত ভারতীয় নাট্যতম্ব, প্রার্চ	>>>, > <0, > <8
বীজগণিত	F6	ভাগনার ভাগনার	
বীজগণিতের সূত্র	ъ¢ ъ¢	ভাব	50, 560, 069
বেগাঁস দর্শন	b-4	ভামহ	৬৬, ১৫১
	588, 500, 505	ভারতশিল্পে মূর্তি	552, 55 <del>0</del>
বেল, ক্লাইভ	৩৮	ভূমিকা, ভারত শিল্পে য	) % (* )
বেশতেরেভ (Bechterev)		ভূগহান ভগহান	•
বেধ (Understanding)	,	ভাস	©&
বোল্ড এণ্ড রাফ ফর্ম (যামি		ভারয়িত্রী প্রতিভা	328
বোদেলের	93,99,98	ভাষা ও ছন	44
	, ৬৩, ৬৪, ১৫২		42, 40, 48
বৈরাগ্য, নন্দনতাত্ত্বিক	, eo, es, se 386, se <del>2</del>	Vasnetzor ভোজাদেব ৩৭	<b>6</b> 8
বৌদ্ধ আর্ট	১৪৬, ১৫২ ১৬৯	-	१, ১०২, ১०৬, ১७७
বৌদ্ধদৰ্শন বৌদ্ধদৰ্শন	১৩৬	ভ্রান্ত ধারণা (অন্ত্ত) রে মদ	
বোসাংকে (Bosanquet)	_	মনঃ সমীক্ষা	રે તવ
Grandaet)	११, २७१	শনহ সুধ।ক্ষা	ত৭৬

মোনাড (MONAD)	\$08	মুনলাইট সোনাটা	88
মরীচিকা (Illusion)	७५७	মুগুকোপনিষদ _	@b
মসীজীবী	690	মুক্তি	৬০
মহাভারত	8२	মৃল্যবোধ, নন্দনতাত্ত্বিক	२১, ७৬৮, ७१७
মহাভাব	२०8	মৃল্যহীনতা (Disvalue)	) ७२२
মব, দি (The Moh নটক)	200	মেঘদৃত	২২8
মহয়া	২৩, ৬৮	মেস্ফিল্ড	১०৪, ७१७
মন্মটভট্ট	ee, >e0	মেলচিজ্যেডেক	<i>५</i> ०८, ५१५, ५५৫
মায়া (Hallucination)	७५७	মোজার্ট	20
মালার্মে	204	মেলোপোইয়া	<b>%0</b> 6
মাইকেল এঞ্চেলো: ধর্মযাজকের		মেকানিক্যাল ইমিটেশন	২৮
<b>অভিমত</b>	७১२	মোহ	२०१
মাইকেল এঞ্জেলো	७१५	মৈত্রেয়ী	>>
<b>भा</b> निनी	৯৭	মৃত্যু ২১৬	
মানসী	428	যতিতত্ত্ব	৩৪৬
মানসিকতা : কাল ও গুণ	290	যথার্থ	७०৮
মানস প্রতিবিশ্ব (impressions)	৩০৪	যাত্ৰী	৬২, ৬৩, ৬৫
মানসিক প্রতিচ্ছবি		যামিনীরায়ের শেষ পর্যা	য়ের ছবি ১৯২
(Impression : Croce)	926	যৌন জিজ্ঞাসা	তণ্ড
মাইজেনবৰ্গ, মালভিদা ফন্	२०, ১२৮	যৌন জীবন	৩৭৬
মাইকেল (মধুসূদন দত্ত)	১৩২	র <b>ভবর</b> বী ১৩৭	, ১७৮, ১৪०, २১৪
মা <b>ক্সী</b> য় নন্দনতত্ত্বের ত্রিবিধ ভিত্তি	005	রবীন্দ্র কাব্য	<b>4</b> 50
মানস সুন্দরী	88	রবীন্দ্রনাথ ২০,২৩,৩	৩,৩৪,৩৫,৩৯,৪১,
মান্দারিন (চীন)	876	ጸ <b>ঽ</b> ৣ ጸጸ <sub>՟</sub> ጸኤͺ ৫ጾ, ৫	a 60.68.64,96,
মাইথোপিযা	४७४	११, ৯१, ১০৩, ১২১	o, ১৩২, ১ <b>৭৫, ১৯৫</b> ,
भागा ১৯৭, २०২,	२১১, २२৫	<b>১৯</b> ৭, २०८,२०५.	२७८, २৫०, ४७२
মাঞ্জিষ্ঠ রাগ	220	রূপকল্প রবীন্দ্রনাথের	<b>ミン</b> レ
মাৎসৰ্য	২০৭	রূপকল্পের প্রতিনিধিত্ব	۷>>
মোক্ষমূলার	479	রবীন্দ্রনাট্য	<i>১७</i> २, ১৪২, ১৪৩
ম্যাকবেথ	२०, ७०७	রঙ্গমঞ	<b>784, 78</b> %
ম্যাডোনা	७५२	রক্তকরবী (নাটক)	১७१- <b>8</b> ०, ১८७
মেলভি	>64	রস	১১৯-২৩, ১৭৪
মিলেট	۵5	রস নন্দনতাত্ত্বিক	७৮১
মিন্টন ৩৩, ৩৪, ৪৩, ৮৭,	७११, ७৮২	রস সম্ভোগ	১৩০, ১৯৬
মিড়-মূৰ্ছনা	240	রঞ্জন	১৩৭
মুস্তাফী অধেন্দুশেশ্বর	6 P	রঁলার <b>শিক্ষদর্শনে</b> (Occ	asionalism) ২৯১

250

तैया तैना ११,१५,७८,७८	,> <i>२</i> ৮,२ <i>9</i> ৮->৯৫	লীলা, সীমা-অসীমের	250
রঁলার আর্টের ধর্ম ব্যাখ্যা	२४०, २४५	नीना সুন্দরের	২০৩
রাজ <b>েখ</b> র	a a	লুক্রেটিয়াস	86
রাবিব (ইহুদি)	826	<b>লেসিং</b> গ	১৩৬
রাধাকৃষ্ণন, সর্বপল্লী	২০২, ৪৩২	লোগোপৈইয়া	50 <i>5,55</i> 0
রামচন্দ্র শ্রী	৩২, ১৩২	লেখক	ও৫৯
রামায়ণ	७२, ১७२	লেখক—বিপ্লবীর বিরোধিতা	879
রিপার্টরি প্লে হাউস	১৩৩	লোচনটীকা	૧૯
রিপাব্লিক	২৬,৩৫	লোকায়ত ও লোকাতীত	২১৭
বীতি রাত্মা কাব্যস্য	797	শকুন্তলার পতিগৃহে যাত্রা	೯ಡ
ৰীড, হাৰ্বাট	P&.C3,O3	শঙ্করাচার্য	২৯
রূপার্ট ব্রুক	৯०	শব্দ ৩৫৯, ৩৮৩	
কদ্ৰট	220	শব্দ ব্যতিক্রম	808
<b>ক</b> চি	৩২	, <b>শব্দালঙ্কা</b> র	৩৮৯
<b>রূপা</b> ভাব	৬৬,৬৭	শব্দচয়ন	২১৭
রাপক	রবত,ববত, র	শব্দেব শিল্পায়ন	804
ব্যপকল্প, এপিকধর্মী	47%	শঙ্কুক	১২০
রূপকল্প ঃ নন্দনতাত্ত্বিক	©87	শব্দসমূহয	৩৮৬
কপকর ১ প্রতিনিধিত্বমূলব	८८७ व	শম ১২২	
রূপকল্প, লিরিকধর্মী	२ऽ৮	শ্বৎচন্দ্র, শিল্পী	<b>\$</b> 6.4
রূপকল্পের (Images)	900	<b>ওদ্ধ সম্ভা</b>	७०৮
<b>রূপকল্পে</b> র ব্যবহার	カンタ	শिद्ध ১, ২	
রূপগত বিভেদ	२०२	শিল্প ও সভ্যত।	७१२
রূপভেদ ঃ প্রতিভানের	७०४	শিল্প সামগ্রিক	৩৬৩
রেনেসাস	७२৮,७৫५-৫२	শিল্পকলা, গুপ্তযুগের	२०४
রেমব্রাণ্ট	৩৬৪	শিল্প প্রকরণ	३२৮
রে। সাহেব, নীলকঃ	<b>@</b> ৮	শিক্সদর্শন, প্রিকাসোব	২৬৬
্রোঁদা	a o	শিল্পদশন রুমা বঁলার	২৬৬
রিচার্ড দ্বিতীয়	৩৬৫	শিল্পবস্তু	২৬১
ব্যাফেল	७১२	শিল্প বিষযক	২৫৯
ললিত কলা	>	শিল্প রস	৩৬৮
লাসাল ফেরডিনান্ট	878	শিল্প রসিক ৩২	28. <b>૭৬</b> 8, ૭૧૯
লাইবনিজ্ (Leibıntz)৬:	8, ১০৪, <i>৩</i> ৩৪-৩৫	শিক্ক শ্রমজাত	৩৭৪
লিপিশির	850	শি <b>ৱ</b> সততা	२०४
लिওनार्मा मा ভिश्विः	১৫৬, २२० <b>.७</b> ১२	শিক্স সত্য (aesthetic fact)	७५७,७५७
লীলাক্ষেত্ৰঃ অধ্যাদ্ম শবি	<del>দ্</del> র ৩০৯	_	, 90, 96, 095

		_	
শিল্পীমন	৩৬৪	সাহিত্য	৯৭
শিব ২৭		সাহিত্যের মৃল্য	8.2
শিশুতীর্থ	৩৫	সাহিত্য দর্শন	٩૨, ১২٥
শেলী ৫৫, ৯৩, ৩৭৮	, ২০৯ ৩৬৪	স্থাপত্য কৌশল	৩৭৩
শৈলী (টেকনিক)	७১२	স্থাপত্য শিল্প দ্বার্থ	ব্যঞ্জক ৪০২
<b>শ্রবণে</b> ক্রিয়	৩৬৭	সেজান	>6
গ্রী অরবিন্দ	<b>২৪, ১৬</b> ০	সিন্ক্রিটিজম্	<b>১७०. २२०, २२</b> ১, <b>२२</b> ৫
শ্ৰীকৃষ্ণ	५०६, ५७५	সিম্মনি	<i>৫৫,</i> ৪০৭
শ্রীচৈতন্য চরিতামৃত	86	সিদ্ধান্ত : ফলায়	ট (Corollary) ৩১৮
শ্রীরামচন্দ্র	82	সি <b>ন্ধুপা</b> রে	<b>২</b> ১২
ষ্টেস, ডবলু টি	२७৯. २१०	সি <i>স্পো</i> সিয়ম	•
異定づ	200	<b>স্পিনো</b> জা	১৫, ৭২, ১৩৮
ষ্টাইনথাল	৩৪৬	সুইনবার্ণ	৮৭, ৩৮৪, ৩৮৫
সক্রেতিস	২, ৩	সুখবাদ (Hedor	nism) ৩২১, ৩২২
সঙ্কর বিভাজন	<b>≯</b> 68	সুন্দর	<b>ર</b> ૧, <b>8</b> ૨
সঙ্কর শিল্প	৮৫, ৮৬	সুমিতি	<i>ነ</i> ሪ৮, <i>ነ</i> ልዓ
সমবায়াঙ্গ	<b>&gt;</b> 0>	<b>সেক্সপী</b> য়র (সেং	<b>ফপী</b> য়র) ১২,২০,২১,৬৫,
সমালোচনী বোধ (Reflective	;		৮৯, ১২৩, ১৪৯, ৩০৬, ৩৭০
conciousness)	950	সেঁজুতি	৬০, ১৪১
সম্ভাবনা তত্ত্ব (Probability)	৩৫৩	সেম্যানটিক্স (Se	mantics) 90
সহ্নদয় হৃদয় সংবাদী	9৮	সেক্রেতই (বাইং	জান্তিয়াম) ৪১৫
সঞ্চালন (Communication)	রর	স্যাডিস্ট	४०
<b>সঙ্গী</b> ত	১৫৭, ৩৬৬	স্যান্ধি, লর্ড	৪২৩
সঙ্গীত সমবেত	७१२	সোপেনহয়াব	৩৬৫, ৪০৬, ৪০৭
সত্য	২৭	<b>সোফোক্রি</b> স	১৪৯, ১৫১, ७९०
সংবেদন (Sensations)	৩১৪, ৩৬৮	সোনাটা	20
সংযোগবিন্দু (Junction)	৩১৬	স্থরগ্রাম (Tones	s) ৮৭
সংকেত মূল্য	১৬২	স্বৈরাচার, তানবি	न्तारम ७०४
সাইদো [Seido জাপানী শিল্প	ণ্ডপ] ৭৮	স্বজ্ঞা (প্রতিভান)	) ৭৬, ১৯৫, ২৫৪, ৩০৮
সার্ত্র ১০৫		স্বজ্ঞা, ক্রোচীয়	Fo
সান্তায়ন, জর্জ	৮৬	স্বজ্ঞার প্রসাদগুণ	২৬১
সার্ভেনতিস	<b>૨</b> ૯	স্কাইলাক	২০৯
সাদৃশা, ভাবনা	২৫৬	য়ুনিভার্সালিজম	৪৩৩
সাদৃশ্য, রূপের	২৫৬	হঠাৎ দেখা	<b>२</b> ৫8
সাদৃশ্য, সত্য	80	হফার, এরিক	১০৩, ৩৫৮, ৪২৩
সাধারণীকরণ তত্ত্ব	७८, २०१	হাইব্রিড আট	৩৮৪

হাউসম্যান (A. E. Houseman) ১৪৬, ১৪৭		হুকুসাই	২৬০
হার্ডি, টমাস	১২৭	হেগেল ২৯, ৭৪, ১৩৪	, ১৯৭, ২৬৮
হাইপেরিয়ান কাব্যগ্রন্থ	১৬৩	হেগেলীয় শিৱতত্ত্ব	२७१-२१১
হার্মনি	>69	হোমার	966
হা <b>ন্ত্ৰলি</b> , আলডুস	২৯৫	হোয়াইটহেড, এ্যালফ্রেড নর্থ	00,63
হিউম	৬৫	হোরেস এম্ ক্যালেন	७१৯
হিষ্টেরন প্রোটেরন	>%8	হোয়াট ইজ আর্ট	৩৭৫
হিষ্টোরিকা কমপারেটিভ মেথা	র ১৬৯	হুইটম্যান ওয়ান্ট	৮৭, ৩৮৫
হিসিযাহো	२०४, २०৯	হ্যামলেট	095

## অবতরণিকা

#### ললিতকলা ও দর্শন

শিল্প-দর্শন সম্বন্ধীয় কোন আলোচনা করতে হলে শিল্প এবং দর্শন এতত্বভয়ের মধ্যেকার সম্বন্ধটুকু নির্ণয় করা প্রয়োজন। বাহতঃ দার্শনিক এবং শিল্পীর মধ্যে ব্যবধান তৃত্তর 🔏 শিল্পীর বিবেচ্য হল শিল্প-উপাদানের আফুক্লো স্বায়বিক উত্তেজনা, শিল্পরূপ থৈকে আনন্দ আহরণ ও আবেগপ্রতিধ্বনির আকর্ষণীয়ত্য) (দার্শনিকের উদ্দেশ্য হল তর্কশাস্ত্রসম্মত সংক্ষে সম্বন্ধ আবেগরঞ্জিত বিষয়দমূহের নিরুত্তাপ আলোচনা করা; দামান্ত এবং নিবিশেষ ভাবই দার্শনিকের আলোচনার উপজীব্য р (শিল্পী স্থন্দরের উপরতলার খবর রাখে, দার্শনিক সত্যের বিশ্লেষণ করেই তৃর্গ্ন্স তাদের আঙ্গিক, তাদের ভাষা, তাদের আকাজ্জা সব কিছুই পরস্পরের থেকে একান্তকপে পৃথক, তবে কবি-শিল্পী ও দার্শনিকের মধ্যে অস্ততঃ এইটুকু সাদৃশ্য আছে যে উভয়েই কথার ব্যবহার করে। তবে একজন একটা বিশিষ্টরূপকে বোঝাবার জন্ম অবেগপ্রস্থ শব্দরাজির ব্যবহার করেন; অন্তছনা সামান্ত নিবিশেষ ভাবটুকু লোভিত করার জন্ত অথবা কোন অন্তর্নিহিত ভাবকে প্রকট করার জন্ম যে ভাষার আশ্রয় নেন তার মধ্যে রঙ নেই, চাকচিকা নেই। শিল্পীরও স্টি-ন্যায় রয়েছে তবে তা শিল্প-উপাদানগুলিকে স্থপংহত করার অথবা শিল্পীর বিভিন্ন চিত্তবৃত্তিগুলিকে সমন্বিত করার পদ্ধতিমাত্র। চিন্তাবিদের নির্বস্থ আভ্যন্তরীণ তর্কপদ্ধতির সঙ্গে শিল্পীর ন্সায়ের অনেক প্রভেদ। /দর্শন এবং শিল্পের মধ্যে এক ধরনের নৈতিক বৈরিতা রয়েছে বলে মনে হয়। কবি কীট্সের সমগ্র কাব্য জুড়ে সৌন্দর্যের যে সুন্দ্র নমনীয়তা বিরাজিত তা কবিমানদের সভ্য ধারণা থেকে জাত; দর্শনের বিচারগত শৃদ্ধালাবোধটুকু সব রকম মানসপ্রক্রিয়া থেকে অমুপস্থিত হলেও তাকে থুঁজে পাওয়া যায় বিবাগী শিল্পকর্মের বৈরাগ্যে 🕽 🗸 শিল্পী বিচারগত ধারণাশ্রয়ী স্থত্ত্তলি সম্বন্ধে সঙ্গতভাবেই সন্দিহান; তাঁর কাজ হল কল্পনাজাত রূপের সৃষ্টি; সে রূপ ইন্দ্রিয়গ্রাহ্ন। চিম্ভাবিদ্ অপরপক্ষে ইন্দ্রিয়গ্রাহ্ন রূপকে

ক্বপার চোথে দেখেন; চিন্তার দক্ষে আবেগকে যুক্ত করার পক্ষপাতী নন।
তিনি চিন্তার সাংগঠনিক আকারের প্রতি আগ্রহশীল, সে আকার সত্যাশ্রয়ী।
কবি এবং চিত্রকরের দৃষ্টি বিষয়ের প্রতি নিবদ্ধ থাকে; দার্শনিকের দৃষ্টিও
বিষয়াশ্রয়ী। তবে তাঁর চিন্তার প্রান্তিক বিষয়টুকু হল অনন্ত সত্তা অথবা
আপন চিন্তার বিভিন্ন স্ত্রের সংজ্ঞাও সম্বদ্ধ।

কিছ শিল্প ও দর্শনের মধ্যে বিরোধিতা থাকা সত্ত্বেও শিল্প ও দর্শন চিন্থার মধ্যে সৌসাদৃশ্য আছে; একে অপরকে ড্যোতিত করে। শিল্পী যথন শুধুমাত্র কুশলী কাক্ষকার নন, তথন তাঁর বিষয়বস্তুর নিবাচনে, শিল্প উপকরণের ধ্থাযথ মনোনয়নে, তাঁর শিল্পকর্মের পূর্ণাঙ্গ প্রতিক্রিয়ায় তিনি জীবনের ও জগতের ভাষ্য রচনা করেন। তিনি তাঁর কল্পনাশ্রয়ী পশ্বায় একজন যথার্থ দর্শনবেতা। দার্শনিক সংজ্ঞা এবং প্রমাণকে আশ্রয় ক'রে, উদ্ভাবন এবং সমন্বয়ের পথে জীবন এবং জগৎকে যেভাবে দর্শন করেন তাকে সবটুকু অভিজ্ঞতার সমন্বয়ে আঁকা একটি ছবির সঙ্গে তুলনা করা যেতে পারে, বৃদ্ধি-আশ্রমী একটি রাগিণী অথবা কবিতার সঙ্গেও তার তুলনা চলতে পারে; যদিও এই দার্শনিক আলোচনার ভাষা হল গল্পের ভাষা। প্রতা-স্পষ্ট সক্রেতিস চরিত্রের মুথে আমরা শুনি, দর্শন হল স্ক্র সঙ্গীত; এই গুরু-গম্ভীর সঙ্গীত নিত্য জঙ্গম, যদিও এর উৎস-ভূমি দার্শনিকের মতে যে মন তা একেবারেই অনড়।

শিল্প এবং দর্শনের সোসাদৃশ্যের কথা বাদ দিলেও দার্শনিক শিল্পকে অপবা শিল্পকৈ ভারস্থতভাবে উপেক্ষা করতে পারেন না কেননা দার্শনিককে সামগ্রিক চিন্তার আশ্রয় নিতে হয়। দার্শনিক যে বিচারটুকুব অন্থাবনে নিতা যত্বান এবং যে প্রজ্ঞাটুকুকে তিনি আবিদ্ধার করেন এই পৃষ্টির মধ্যে, শিল্পীও তাঁকেই খুঁজে ফিরছেন তাঁর আপন ছোট্ট কৃষ্টির ভূবনে আপনার শিল্প উপকরণটুকুকে আশ্রয় ক'রে। শিল্পীর কৃষ্টির জগতে আমরা দার্শনিকের চিন্তা-শৃদ্ধলার প্রতিমাকে দেখি; দার্শনিক এই চিন্তা-শৃদ্ধলাটুকুকে বিশ্বজগতে প্রত্যক্ষ করার জন্ম সকরণ প্রয়াস করে চলেছেন। শিল্প দার্শনিকদের সম্বন্ধ দৃষ্টি আকর্ষণ করেছে কারণ দার্শনিক যে শৃদ্ধলাটুকু প্রদর্শন করার জন্ম যত্রবান, শিল্পীর শিল্পকর্মে তারই প্রতিষ্ঠা, বিশ্ব-ব্রন্ধাণ্ডে যে প্রজ্ঞার নিদর্শন রয়েছে শিল্প ভারই অনুকার। অবশ্য আর একটি কারণেও শিল্প দার্শনিকদের মনোযোগের বস্তু। শিল্পে নীতি, সত্যা, জ্ঞান, এগুলি সম্বন্ধেও যে স্ব সমস্থার অবতারণা করা হয় কোন দার্শনিকই তাকে অবহুলা করতে পারেন না।

(আমরা জানি যে নৈতিক বিচারে দার্শনিকের। শিল্পকে একটি বড় সমস্থা বলে বিবেচনা করেন) দার্শনিকেরা এ সমস্থাটিকে নিয়ে বিব্রত। বিশ্বতম্ব ব্যাখ্যায় অথবা চিন্তাপ্রণালীর সংজ্ঞা দিতে গিয়ে সাধারণতঃ আবেগ ও ইন্দ্রিয়কে বাদ দেওয়া হয়। কিন্তু ইন্দ্রিয়গত যে জীবন, আবেগের যে প্রভাব তার বিশ্লেষণ ও বিবেচনা প্রয়োজন। যে কোন নৈতিক পরিকল্পনার বিবেচনাকালে এগুলি সম্বন্ধে আলোচনা দরকার এবং যে কোন নৈতিক পদ্ধতির সংজ্ঞাদানের সময়েও এদের যথাযথ মর্যাদা দান করা আবশ্রক। ভালই হোক আর মন্দই হোক জীবনে এদের প্রশৃত প্রভাব এবং মান্থ্যের প্রবৃত্তিগত জীবনের উপরও এদের প্রতিক্রিয়া অনন্থীকার্য। ইন্দ্রিয় এবং আবেগ সম্পর্কিত আলোচনা তাই আবশ্রিকবিষয়রপেই দর্শন শাস্ত্রের উপজীব্য হয়েছে।

দার্শনিক প্লেতো প্রমুখ দর্শনবেত্তাগণ তাই শিল্পকে নৈতিক শৃঙ্খলার উপায় এবং উৎসরূপে কল্পনা করেছেন। শিল্পকে অবশ্য সন্দেহের চোথেও দেখা হয়েছে; যথনই কোন দার্শনিক আত্মাকে জীবদেহের উপরে স্থান দিয়েছেন, অধ্যাত্মবিত্যাকে দেহতত্ত্বাদের উপরে প্রতিষ্ঠা করেছেন, তিনি তথনই চারুকলা সহন্ধে দন্দিহান হয়ে উঠেছেন; অধিকাংশ গ্রীষ্টীয় নীতিবাগীশের বেলায় এইটাই ঘটেছে। শিল্পের রহস্তে যারা দীক্ষিত তাঁরা পুরোপুরি এ থেকে রস গ্রহণ করতে পারেন। তাই সাধারণের এ বিষয়ে আগ্রহের অন্ত নেই। শিল্পী সাধাবণ মাত্রবের মনোযোগ সহজেই আকর্ষণ করেন, তার চারিত্রিক দার্ত্য সহজেই শিল্পী ক্ষণ্ণ করে দিতে পারেন বলেই অনেকের বিশাস। খ্রীষ্টীয় ও অন্যান্ত ক্রচ্ছদাধনতন্ত্রে বিশ্বাদী নীতিদার্শনিকের দল এ দের দলে আছেন: মহাদার্শনিক প্লেতোও এঁদেরই দলে দলী যথন তাঁকে আরু আমরা 'সম্মোহিত ও সম্মোহনকারী' কবি বলে মনে করতে পারি না। তিনিই এঁদের প্রজ্ঞাবান প্রবক্তা, গতারুগতিক কৃছ্সাধনবাদীদের সন্দেহটুকু সম্বন্ধে আর কোন আপত্তি চলল ন। যথন ফ্রয়েডীয় মন:সমীক্ষণের দ্বারা এই সন্দেহ সম্থিত চারুকলার মধ্যে যে যৌন আবেদনের অন্তরণন প্রতিধ্বনিত হচ্ছে, যৌন আবেদনের যে প্রচ্ছন্ন প্রতিক্রিয়া শিল্পের অন্তরশায়ী তাকে অস্বীকার করা চলে না; শিল্পের রূপ এবং উপাদানের মধ্যে যৌন অভিলাষের ষে প্রচ্ছন্ন লীলা চলে, যৌন আবেগের যে রূপান্তর ঘটে নন্দনতাত্ত্বিক প্রয়াসে, এসব কথা মন:সমীক্ষকদের অন্তর্দ ষ্টিতে ধরা পড়ে গেল। গোড়া নীতিবাগীশদের সন্দেহ সম্বিত হল মন:সমীক্ষকের গবেষণায়; এ সব তথ্য থেকে যে কোন

সিদ্ধান্তই গৃহীত হোক না কেন, এ কথা সত্য বে প্রাচীন গোঁড়া নীতিবাগীশ এবং আধুনিক মনঃসমীক্ষকের মধ্যে এই সব তথ্যের নিত্লিত। সম্বন্ধে কোন দ্বিমত রইল না।

শুধু মাত্র দেহ এবং আত্মাকে কেন্দ্র ক'রে এই বিবাদ আব্তিত হয়নি ; বিবাদের হেতৃ অন্তত্ত রয়েছে। ('রিপাব্লিক' গ্রন্থের শেষে সক্রেভিস কেন অনিচ্ছাসত্ত্বেও কবিকে তাঁর আদর্শ রাষ্ট্র থেকে নির্বাসিত করলেন ? এর পূর্বে ত কবিকে তিনি মাত্র নিন্দা করেছিলেন 🏃 প্লেতো কিন্তু এ কথা ভাবেন নি যে শিল্পী শুধুমাত্র আমাদের পশুসন্তাটাকে জাগিয়ে তোলে; তিনি কবির নিন্দা করেছেন কেননা কবিরা মান্তবের মনকে বিপথগামী করে। বস্তর ইন্দ্রিয়গ্রাহ রূপের মোহে মাতুষকে মৃগ্ধ করে। এই ইন্দ্রিয় গ্রাহ্থ বস্তুরূপটুকুকে কল্পনার অন্ধকারের আশ্রয়ে আবার কবি নতুন করে বিক্যাস করেন। আর এই বস্ত-রূপ-টকু আবার হল প্লেতো কথিত Idea বা মহাভাবের ছায়ামাত্র। মানুষের বৃদ্ধি ষে সৌধ গড়েছে তার নির্মাণে ইন্দ্রিয় এবং চিন্তা কতথানি অবদান রেখে গেছে সে সম্বন্ধে বহুদিনের পুরাণো একটা মতভেদ রয়েছে। বিশুদ্ধ প্রজ্ঞাবাদীদের দৃষ্টি-কোণ থেকে শিল্পদেউলের প্রজারীদের সম্বন্ধে, কারুকারদের সম্বন্ধে সন্দেহ পোষণ করা হয়েছে; তাঁদের শিল্প-উপকরণ ও শিল্পের বিষয়বস্তুই এই সন্দেহের অবকাশটকু দিয়েছে। দর্শনেতিহাসে বার বার এর সাক্ষাৎ আমরা পেয়েছি। ব্যথনই প্রজ্ঞাবাদীরা শিল্পের সমর্থনে কিছু বলেছেন তথন তাঁদের বক্তব্যের মধ্যে আমর। দেখেছি শিল্পের উপকরণ এবং শিল্পের ইন্দ্রিয়গ্রাহাতায় দেই সব অপরিবর্তনীয় আকার অথবা মন্তার দিকেই অন্থলি নিদেশ করে, যে সতা পরিদৃত্যমান স্থনর ভুবনের অন্তরালে আপনাকে গোপন করে. আবার কথন বা চকিত আলোকে আপনাকে প্রকাশ করে। > প্রেতোর Symposium এ আমরা শি**র** সম্বন্ধে এই ধরনের অভিমত পেয়েছি।

দেহ এবং আত্মা, ইন্দ্রিয় এবং মন এদের পারস্পরিক ঘদ্রের মধ্যেই আমরা দার্শনিকদের শিল্প সমালোচনার স্থ্রটুকু খুঁজে পাই। অবশ্য এ ধরনের ঘদ্দে উৎসব প্রেধণাকে অস্বীকার করেও বলা যায় যে দার্শনিক শিল্প সম্বন্ধে অজ্ঞ হয়েও তাকে প্রোপুরি অস্বীকার করতে পারেন না। এর একটি অন্য কারণও আছে। যে সব দর্শন আকারসর্বস্থ ন্যায়শান্ত অথবা প্রাবিভায় প্র্যবিদিত হয় না ভারা অবশেষে নীতিশাস্ত্রের আকার গ্রহণ করে। নীতিশাস্ত্র, ভা ভার উৎস যা-ই হোকু না কেন, ভার লক্ষ্যে যাই থাকুক না কেন, দে যে কোন

ধরনের অন্থশাদনই প্রয়োগ করুক না কেন, নৈতিক অথবা সংজীবনের বিশ্লেষণ এবং বিবেচনাই তার উপজীব্য। নৈতিক জীবন, সংজীবন হল ইহলোকের জীবনধারার ভবিশ্বতের কার্যস্চী মাত্র; অবশ্ব তা পরলোককেও ছোভিত করতে পারে। জীবন যাত্রা নির্বাহের জক্ম নীতিসন্মত সংজীবনের ধারণার প্রয়োজন; এই ধারণাটুকু আমাদের অশুভ ও অসং জীবনচর্যা থেকে মৃজি দেয়; কল্যাণের স্পর্শে আমরা ধক্ম হই। ইহজীবনে স্থখ লাভ করি; পরজীবনে মোক্ষের প্রত্যাশা রাখি। মার্কামারা স্থখবাদীদের কথা ছেড়ে দিলে এ তত্ত্ব সর্বতোভাবে স্থীকার্য যে কল্যাণের ধারণাটুকু সর্বতোভাবে ভবিশ্রৎ জীবনকে আশ্রয় করে আছে, এই ক্ষণস্থায়ী ভবিশ্রৎ কালের অঙ্গীকারটুকু সন্থজে সন্দেহের যথেষ্ট অবকাশ আছে। অধিকাংশ দেশনমতকেই স্থখবাদীদের বিক্তমে স্টোয়িক মতবাদ প্রভাবিত করেছে; স্থ্যায়েষণ নয়, কর্তব্য-পালনই হ'ল মান্থযের প্রধান করণীয় ও নৈতিক জীবনের উদ্দেশ্য। সমাগত বর্তমানের পরিবতে দ্রাশ্রয়ী ভবিশ্রৎ, এই মৃহুর্তের দাবীর চেয়ে অতীতের সামাজিক ও ধর্মীয় রীতি-নীতি এই-কর্তব্যের স্বরপটুকু নির্ণয় করেছে।

শিল্প উদাহরণের সাহায্যে অথবা ভাবে ভঙ্গীতে এই তত্ত্বই আমাদের শিথিয়েছে যে জীবনের প্রাপ্যবস্তটুকু বর্তমান কলাশ্রয়ী। এই প্রাপ্তি সম্ভব হয় ইন্দ্রিয়জ আনন্দের পাদ পীঠে, আমাদের মনের আবেগ-মৃক্তিতে। ﴿মৃহুতের আনন্দকে চিরায়ত করার নামই হল শিল্প; শিল্পের আনন্দটুকুই শিল্পস্থাইর উদ্দেশ্য, তা সে আনন্দ যত স্ক্রেই হোক না কেন; শিল্পে এই আনন্দের ভূমিকাটুকু এতোই গুরুত্বপূর্ণ যে দার্শনিক সান্তায়ন শিল্পের সংজ্ঞা দিতে গিয়ে বললেন—শিল্প হল আনন্দের মৃতিমান বিগ্রহ। জগতে আমাদের দায়িত্ব অনেক, অনেক কর্তব্য সমাধানের গুরুভার আমাদের স্কন্ধে; তাই শিল্প আমাদের জীবনের ক্ষণিক পলায়মান মৃহুর্ভগুলিকে সর্বোচ্চ মর্যাদা দানে প্রয়াসী হয়; এই মর্যাদা দানটুকুর কোন আত্যন্তিক উদ্দেশ্য নেই। তাই এতে আশ্রর্থ হবার কিছু নেই যে নীতিবিদ শিল্পকর্মকে অপ্রয়োজনীয় মনে করেন, শিল্পের আনন্দকে চিত্তবিক্ষেপ বলে ভাবেন এবং শিল্প-রমণীয়তা থেকে জাত স্থখবোধকে কর্তব্য থেকে বিচ্যুতি বলে গণ্য করেন। Walter Peter এই প্রসঙ্গে লিথেছিলেন যে অভিজ্ঞতার ফলশ্রুতি নয়, অভিজ্ঞতাটুকুই লক্ষ্য।

নীতিশাস্ত্রের দ্রাক্ষাকুঞ্জে যে কর্মীটি আগ্রহ সহকারে কান্ধ করেছেন ডিনি ফল আশা করেন। কিন্তু মহুয়কর্মের একটি মূল্যবান নিদর্শনকে খেয়ালী অহজ্ঞার ঘারা নস্তাৎ করে দেওয়া যায় না; দার্শনিকের ক্বতিকেও অস্বীকার করা চলে না। যথন তাকে নস্তাৎ করার যুক্তি আমরা খুঁজে পাই বলে ভাবি, তথনও কিন্তু প্রকৃত পক্ষে সে বেঁচে থাকে। যাঁরা দর্শনিচিস্তায় তর্ময় হয়ে আছেন তাঁদের চোথে এর অন্তিজের যথেষ্ট যৌক্তিকতা আছে। ভালোর জন্মই হোক আর মন্দের জন্মই হোক, দার্শনিকেরা আপন আপন দর্শনব্যবস্থার মধ্যে বছ নিন্দিত ও 'নিবাঁচিত' শিল্পের জন্ম একট্ স্থান করে রেথেছেন। ইন্দ্রিয় এবং কল্পনা উভয়কেই আপন আপন মর্যাদায় নৈতিক ভিত্তির উপর প্রতিষ্ঠিত করেছেন। সাধকপ্রবর সেন্ট অগন্তীন যথন গাইস্থ্য-আশ্রম ত্যাগ করেন তথন তিনি অলংকার শাস্ত্র এবং সৌন্দর্য—এতহ্ভয়কেই পরিত্যাগ করেছিলেন। অবশ্য সন্মাদগ্রহণের পরে ভিনি অলঙ্কার শান্তের আশ্রম গ্রহণ করেছিলেন সৌন্দর্যর পক্ষে ওকালতি করার জন্ম। হন্দরের সীমাগ্রিত রপদর্শনের মধ্যে সেই অলক্ষ্য মহারপের দর্শন মেলে এবং এই পথেই শ্বয়ং ভগবানের দাক্ষাৎ পাওয়া যায়। সেন্ট বোনাভেম্ভরা বিশ্বজ্ঞাণ্ডকে ভগবদ্বচনের ভাষারপে কল্পনা করেছিলেন এবং সন্তুদ্ধের কল্পনা করেছিলেন পেই ভাষার কবি হিসেবে।

শিল্প সম্বন্ধে মাহুষের স্পর্শকাতরতা স্বিদিত; ভগবান যে কোন নির্দেশই দিন না কেন, প্রজ্ঞা যা কিছু প্রমাণের প্রয়াসই করুক না কেন, ভগবান এবং মাহুষের প্রজ্ঞা এরা উভয়েই শিল্পকে আপন আপন উদ্দেশ্যসিদ্ধির জন্ম ব্যবহার করেছে। তাই Republic গ্রন্থে শিল্পকে সত্যের অপলাপ চিত্রণের মাধুর্যময় মাধ্যমন্ধপে বর্ণনা করা হয়েছে। সে অনুভভাষণে মানসিক ব্যাধির নিরাময় হয়। শিশুরা এবং শিশুর্থমী বয়স্ক মাহুষদের মধ্যেও অনেকেই বৃদ্ধির আবেদনে সাভা দেয় না; চিত্রকল্পের আবেদনে এরা সারা দেয়। তু' হাজার বছর পরে ঋষি তলস্তম বললেন যে শিল্প-কর্মের মহৎ উদ্দেশ্য ও গুরু দায়িত্ব হল মাহুষকে আপনার মহুযুত্বের জ্ঞানটুকু দান করা, মাহুষ যে ঈশ্বরের পুত্র সেই সভ্যটুকু সম্বন্ধে অবহিত করা। শিল্প আপনার প্রসাদগুণে ও সর্বজন-বোধ্যতায় নীতিশিক্ষার বাহনক্রপে গণা হতে পারে। সে ক্ষেত্রে নীতিশিক্ষা ও নৈতিক নির্দেশবাণী ফলপ্রস্থ হয় না; সে ক্ষেত্রে শিল্প প্রায়শ্যই কার্যকরী হয়।

এ সত্যটুকু দার্শনিকদের কাছে সম্প্রতি গ্রাহ্ হয়েছে থে শিল্পের মাধ্যমে বে শুধুমাত্র নৈতিক সত্য অথবা নীতিসারটুকু পরিবেশিত হয় তা নয়, শিল্পচর্চায় ও শিল্পানন্দ আস্বাদনের ক্ষেত্রে শিল্পগুলিকে আময়া নীতি-দর্শনের দৃষ্টান্ত অথবা শব্দ

বাতিক্রমরূপে গ্রহণ করতে পারি। মন যে সতা প্রমাণ করতে চায়, চিত্রকল্প তাকে ফুটিয়ে তোলে। নীতিবাগীশেরা শৃষ্খলা, একত ও পারম্পর্যকে নৈতিক জীবনের আবস্থাক উপাদানরূপে গণা করেন . তাঁদের মতে মাত্রুষকে উপায়রূপে গণ্য না ক'রে উপেয়রপে গণ্য করা উচিত। তাঁরা আমাদের শেথালেন ষে গুরুত্বপূর্ণ ব্যাপারকে লঘু ব্যাপারের উর্ধের স্থান দিতে হবে. যা অকারণ অনিমিত্তিক তাকে গ্রাহ্মনা করে যা সারবান ভাকেই গ্রহণ করতে হবে। তাঁরা সমন্বয়ের জন্য শৃঙ্গলা দাবী করেছেন, স্থিতির জন্ম কেন্দ্রীকরণ চেয়েছেন এবং শাস্তির জন্ম ছটিলতা পরিহার করেছেন। এই ধরনের নৈতিক জীবনের উপাদানের এবং শিল্প-উপাদানের মধ্যে বিশেষ পার্থক্য নেই। শিল্পের গুণ তার সৌরভ, তার স্বাদ, তার অসামান্ততা—এ সবই হল শিল্প-উপাদানগুলির বিশেষ রীতিতে সমশু। সমাধানের ফলমাত্র। সিজানের আঁকা অথবা বীঠোফেনের কোয়াটেট থে অসামান্ততার দাবী করে তা তাদের আপুন আপুন উপাদান এবং উপকরণগুলিকে সম্বন্ধিত করার বিশেষ পদ্ধতির উপর নিভরশীল। ঐ ছবিটির কোন একটি উপাদান যদি ভিন্নভাবে সন্নিবিষ্ট হত তাহলে ছবিটির প্রকৃতি ভিন্ন হত; কোয়ার্টেটের বিষয়বস্তুর রূপান্তর ঘটালে কোয়াটেটটিও ভিন্ন হত। শিল্পের সমগ্রতার মধ্যে সমন্বিতরূপেরই শতিষ্ঠা; এই সমন্বয়, এই ঐক্যের অসদ্ভাব ঘটলে তা ছবিই বলুন আর সঙ্গীতই বলন, উভয়েরই চরিত্রহানি ঘটায়। শিল্পকর্মের মধ্যে যে স্বষ্ঠ শৃষ্থলাট্রু শিল্পী বহু আয়াসে রচনা করেন, তা থেকে যদি কথনো বিচ্যুতি ঘটে তবে পারস্পর্য লুপ্ত হবে, এক্য বিনষ্ট হবে এবং সৃষ্টিশীল শিল্প মাধুর্যের যে অনম্যতা, শিল্প-কর্মের কোথাও তার চিহ্নমাত্র থাকবে না। বার বার ভুল করেও সেই ভুলের নিবারণ-প্রয়াসের মাধ্যমে শিল্পী তাঁর শিল্পরীতিকে আয়ত্ত করেন; তাঁর সহজ্ঞাত নৈতিক প্রবৃত্তির তাডনায় তিনি কেবলমাত্র অলংকরণকর্মটুকুর পক্ষপাতিত্ব করেন না। তিনি হিংসাকে পরিত্যাগ করেন যথন হিংসা শক্তির বিকৃত মূর্তি পরিগ্রহ করে। তার বক্তব্যে বাহুল্য বঞ্জিত হয়। তিনি তাঁর স্টির উপাদানকে, তাঁর রীতি ও আঙ্গিককে এবং তাঁর আপন শিল্পীসন্তাটুকুকে পরিপূর্ণ মর্যাদায় গ্রহণ করেন। এ এক পরম বিস্ময়ের কথা।

পোলোনিয়দ বলেছিলেন যে, নিজের কাছে মিথ্যাচরণ করো না। অনেক সময় শিল্পীরা তাঁদের স্থদীর্ঘ জীবনচর্যার মধ্য দিয়ে আপনার শিল্পীসভাটুকুর পরিচয় পান; শিল্পের যে শৃষ্খলা তারই মাধ্যমে এই পরিচয় ঘটে। শিল্পী আপন শিল্পকর্মের মধ্যে যে কঠোর-শৃচ্ছালাটুকুর সৃষ্টি করেন তা বহিরাগত কোন সন্ধ্যাসধর্মের কর্ম বলে গণ্য হতে পারে না। শিল্পী আপনার সৃষ্টির অনুকূলে ষেভাবে নিজ মানস-প্রবণতা ও আদিককে কেন্দ্রীভূত করেন তাকে কোনভাবেই কোন নৈতিক আদর্শ থর্ব করতে পারে না। আমরা শিল্পকলার মধ্যে উপায়কে উপেয়ের মর্যাদা দেবার যে প্রবণতাটুকু দেখি তা কোন নৈতিক তত্ত্ব অথবা নীতি আচরণের মধ্যে খুঁজে পাই না। সিজানের ভাষায় যে-শিল্পকে পূর্ণশিল্প বলা হযেছে সেই ধরনের শিল্পকর্মে কোন কিছুই কেবলমাত্র উপায়রূপে গণ্য হয় না। শিল্পের সকল উপাদানই সাম্প্রিক শিল্পসন্তার অক্সম্বরূপ। শিল্প-অতিরিক্ত কোন উদ্দেশ্য যদি শিল্পকর্মকে অন্থপ্রাণিত করে তবে তা ষেমন শিল্পীর নিজের কাছে ধরা পড়ে, তেমনি আবার তা বোদ্ধা দর্শকের দৃষ্টিও এড়ায় না। প্রতারণা, পেশাদারী-কৌশল, নাটকী আদ্বিক, আবেগ-উদ্বেলতা, চটকদারী অভিনবত্ব—এসব দিকে নিম্নশ্রেণীর শিল্পী দৃষ্টি দেন, ফলে তাঁর জাগতিক সাফল্য হয়ত সহজে আয়ত্তে আদে , কিন্তু এই পথে কোন শাশ্বত শিল্পস্টি সম্ভব হয় না।

শিল্পের জগতে উপায় এবং উপেয়কে, উদ্দেশ্য এবং স্থাইকে, বক্তব্য এবং বলার ভঙ্গীকে পৃথক করা যায় না। অবশ্য আমরা একথা বলছি না যে শিল্পী অন্যান্য মান্থবের মত স্থযোগ-সন্ধানী নন; তিনি ভণ্ড অথবা নির্বোধের মত ব্যবহারও করতে পারেন তাঁর প্রতিবশীদের সঙ্গে; কিন্তু তিনি যেখানে গার্থক শিল্প-স্রান্থী সেখানে তাঁর নন্দনতাত্ত্বিক বৈরাগ্য, তাঁর সত্যান্থরাগ, শিল্প উপাদান এবং আঙ্গিকের স্বষ্ঠু-সমন্বয় সাধনে তাঁর নিবিড আগ্রহ, তাঁর বক্তব্য এবং বক্তব্য নিবেদনের ভঙ্গী বিষয়ে ঐকান্থিক নিষ্ঠা—এসবের অপ্রত্লতা কখনই ঘটে না। বৈজ্ঞানিক গবেষণা এবং নির্লিপ্ত দর্শন-আলোচনা ক্ষেত্রে আমরা যে সমগ্রতা ও সমন্বয়ের নৈতিক আদর্শের সন্ধান পাই, তার দেখা পাওয়া যায় সার্থক শিল্পীর শিল্প-এষণায়।

ষে কাল সমাগত, ইন্দ্রিয়গ্রাহ্ন, যা একান্তরূপে সত্য তার অন্তরেও যে কল্যাণ অন্তস্যত রয়েছে এ ধারণা নৈতিক-আদর্শ-উৎসারিত। (মা ঘটেছে তারই স্মারক্চিন্ত হল শিল্পকর্ম। শিল্প সমারোহ বর্তমান কালকে কেন্দ্র করে আবর্তিত হয়। ) যে-কোন আদর্শ জীবনের কথাই আমরা কল্পনা করি না কেন, সেই জীবনটুকুকে আমাদের ব্যবহারিক জীবনে একদিন না একদিন সত্য করে তুলতে হবে। দূর ভবিশ্বৎ কোন না কোন সময়ে বর্তমানের রূপ

পরিগ্রহ করবেই। যে প্রম শাস্তি আমাদের কাম্য তাকেও আমরা বর্তমান পটভূমিতে পেতে চাই। স্বর্গ, আদর্শ, ভাবরাজ্য, এসবই হল জীবনের পরিণতি মাত্র; জীবন যা হবে, যা হতে পারে তারই কল্পিত রূপ। স্বর্গরাজ্যের প্রশন্ত অঙ্গনে, ভাবরাজ্যের দীমান্তে সেই দব আদর্শ, দেই দব মৃল্যবোধ, দেই সব মহৎগুণ আত্মগোপন করে থাকে, যা আজও আমরা আমাদের জীবনে এবং কর্মে সত্য করে তুলতে পারিনি। নৈতিক সংস্থাগুলির মধ্যে আমরা নীতি-আদর্শকে কর্মে রূপায়িত করার আঙ্গিকটুকুকে প্রত্যক্ষ করেছি, মূল্যবােধকে দৈনন্দিন জীবনে প্রকট হতে দেখেছি। যে নৈতিকতত্ত্বে ভবিশ্বৎকালের পরিপ্রেক্ষিতে কোন আদর্শের প্রতিষ্ঠা নেই, তা যদি অশুভকে দূরীকরণের পথ নির্দেশও করে তবে তা প্রতারণার নামমাত্র হবে। ক্রচ্ছদাধন, আত্মোৎদর্গ ও কঠোর শৃষ্খলার প্রবর্তনা যদি কেবলমাত্র আত্মদমন ও আত্মদানের জন্মই করা হয় তবে তাকে আত্মনিপীডন ছাড়া অন্ত কিছুই বলা চলবে না। কল্যাণকে, শুভকে আমরা 'স্কুখ' বা 'স্বর্গীয়-শান্তি' আখ্যায় ভূষিত করতে পারি: কিন্তু থখন আমরা এই স্থটুকু ভোগ করি, এই স্বর্গীয় শান্তিতে অবগাহন করে উঠি তথন তা আর ভবিয়তের অঙ্গীকার মাত্র নয়, তা হল বর্তমানকালের উপজীব্য আমাদের অভিজ্ঞতার বিষয়; তা হল একাত্তরূপে বাস্তব।

স্থতরাং বলা যেতে পারে যে শিল্পের রূপে ও রেথায় তার আত্যন্তিক লক্ষ্যটুকু আপনাকে প্রকাশ করে; কল্পিত মূল্যবোধের দৃষ্টান্ত হিসাবে শিল্পকর্ম গভীর মনোযোগের দাবী রাথে। এই নন্দনতান্ত্বিক মূল্যবোধের সমগোত্রীয় মূল্যবোধ আবার নীতিতন্ত্বের উপজীব্য। নীতিশাস্ত্রের উপজীব্য যে শুভাশুভের ধারণা আমাদের জীবনকে নিয়ন্ত্রিত করে তাদের আমরা প্রত্যক্ষ করি শিল্পের জগতে। নীতিশাস্ত্র যেসব শুভ এবং কল্যাণের কথা আমাদের শুনিয়েছে তারা সকলেই প্রায় কোন না কোন শিল্পকর্মের মধ্যে আপনাদের প্রতিষ্ঠা করেছে। এ কী সেই দার্শনিক স্পিনোজা-কথিত আমাদের বৃহত্তর সন্তার বোধ, আমাদের কল্যাণবোধ, যার সাহায্যে স্পিনোজা মহন্য-কর্মের বিচার করেছেন? সঙ্গীতে এবং বিয়োগাস্ত নাটকে আমাদের যে ক্রুত ধাবমান বহুমুখী অভিজ্ঞতার আম্বাদন ঘটে তার জুড়ি অন্য কোথাও মেলা ভার। সজনে ও স্টেকর্মের রসাম্বাদনে এতত্ব সমান ভাবে সত্য। দার্শনিক নীটসে, শিল্পের এই গুণ ও চারিত্র-ধর্ম অবলোকন করেছিলেন। তিনি একে 'ডায়োনিজীয়' আথ্যায় ভূষিত করেছিলেন। শিল্পের যে আত্যন্তিক শক্তিটুকুর আমরা সন্ধান পাই তা শুরুমাত্র

বিচার বিশ্লেষণ করে পাওয়া যায় না। শিল্পকর্মের এই শক্তি, এই প্রাণ, দর্শক ও প্রোতাদের মধ্যেও সংক্রমিত হয়ে যায়। শিল্পী স্তজনকালে এই শক্তিটুকু আমাদন করেন ও তাঁর শ্রোতা অথবা দর্শকের অন্তরে এই শক্তির সঞ্চার করে দেন। শিল্পীর এই কাজটুকু হল যথার্থ শিল্পীজনোচিত। (যদি নীতিশান্তের কাজ হয় জীবনে শৃদ্খলা আনয়ন করা, জীবনে শক্তির সঞ্চার করা, যার ফলে জীবন স্বস্থ ও স্বস্থ হয়ে উঠতে পারে, তাহলে আমরা বলব যে ঠিক এই কাজটুকুই শিল্পও সম্পন্ন করে ) মানব-অভিজ্ঞতাকে উন্নত করে, প্রশন্ত ও করে এই চারু শিল্প।

নৈতিক চিম্তা আদিকাল থেকে জীবনকে প্রশন্ত, পর্যাপ্ত ক'রে তলতে চেয়েছিল। আর এই পর্যান্ডিট্রু আমরা দেখেছি শিল্পের শব্দ, রঙ এবং কথার উদার দাক্ষিণ্যে। জীবনে এই উদারতা, এই প্রাচ্থ, এই দাক্ষিণ্যের একাস্ত অভাব। শিল্পে ইন্দ্রিয়জ উপাদানের প্রাচ্র্য, তীক্ষ তীত্র আবেগের গভীরতা আমাদের এ সম্বন্ধে অবহিত করে যে, বুদ্ধি ও কৌশলের ধ্যাধ্য ব্যবহার করলে জীবনও শিল্পপদবাচা হয়ে উঠতে পারত; অবশ্য যদি ব্যক্তি-জীবনকে এবং সমাজকে আমর। একটি সামগ্রিক শিল্পের বিষয়বস্তু করে তুলতে পারি তবেই এটি সম্ভব হয়। শিল্পে যে রূপ, যে রঙ, যে প্রাণটুকু প্রত্যক্ষ করি তা শুধুমাত্ত শিল্পের জগতেই আবদ্ধ হয়ে থাকবে কেন ? অবশিষ্ট জীবনটা শুধুমাত্র ছকে বাঁধা, প্রাণহীণ, বর্ণ-বৈচিত্র্যহীনই বা হবে কেন ? একটা শ্রেণীগত ঐতিহ্বের বশবর্তী হয়ে আমরা বিশ্বাস করি যে, বস্তু ব্যবহারিক এবং স্থন্দব এই ছটি শ্রেণীতে বিভক্ত হতে পারে। থারা লাভ করার জন্ম বাবসা করেন তারা এই বিভাগে বিশ্বাস করেন। কারুকলার প্রগতির সঙ্গে সঙ্গে আমরা লক্ষ্য করেছি ষে ব্যবহারগত প্রয়োজনে কাজে লাগানো হয় এমন জিনিষে স্থন্দরের স্পর্শটুকু এসে লাগতে পারে: যে সমাজে নকলকে উপেয় হিদাবে পাণ্য করা হয় সেথানে সকলেই এমন কাজে অংশ গ্রহণ করতে পারে যে কাজ শিল্প-প্রাণনায় অমুপ্রাণিত। যে সমাজে যুগবদ্ধতার প্রকোপে মামুবের সকল প্রয়াসই প্রাণহীন এবং মৃত সেই সমাজের মান্তবের শিল্পকর্মে কেবলমাত্র আমরা এই প্রাণ-শক্তির প্রাবলাট্র প্রত্যক্ষ করি।

নীতিবাগীশের দল নীটশে কথিত এই ডায়োনিজীয় গুণটি সম্বন্ধে বছই সংশয়যুক্ত, তা সে শিব্লেই হোক কিংবা জীবনেই হোক । **হ্বার** প্রাণশক্তি সমাজে বক্ত বর্ষতার স্থচনা করতে পারে, আবার ব্যক্তিগত জীবনে ত। মূর্ছারোগেরও স্থ্রপাত করে। এরা উভয়েই পরম ক্ষতিকর। মাহ্য মধ্যাহ্নবেলার কলরবমন্ত কীট পতঙ্গ মাত্র নয়। জীবনে সাধনার প্রয়োজন; এই জীবনকে বিচার করতে হবে ভবিছৎ কালের পটভূমিতে। ভালোভাবে বাঁচতে হলে ন্যুনতম সমন্বয়টুকু সাধন করতে হবে। বিশৃদ্ধলার বিকল্প হচ্ছে শৃদ্ধলা। সৎ-জীবনে নিয়ন্ত্রণের দরকার। জীবনের উভানে পরিশ্রম করতে হয়, তবেই না বর্ণোজ্জল পুষ্প সমারোহে দশদিক আকীর্ণ হয়ে উঠবে। অভ্যথায় আগাছায় চতুর্দিক ভরে যাবে। হয়ত দৈবাৎ এখানে ওথানে হ'একটি বাহারে ফুল ক্ষণিকের জন্ম মূথ তুলবে। এই ক্ষেত্রেও শিল্প হল দৃষ্টান্তআশ্রমী নীতি শিক্ষক। দার্শনিক নীটশে শুধুমাত্র শিল্পের ডায়োনিজীয় গুণটির কথাই বলেনে নি। তিনি শিল্পের এ্যাপোলোনীয় গুণটির কথাও বলেছেন। শিল্পে যেমন প্রাণবত্যার উদ্দামতা আছে তেমনি আবার তা স্থৈব ও শান্তির প্রতীক। শিল্পে আমরা যে পরিমাণে এদের দেখা পাই ঠিক দেই পরিমাণে জীবনে এদের দেখা পাই না।

উনবিংশ শতকের শেষ পাদে শিল্পের পলায়নী-প্রবৃত্তিটুকু নিয়ে ষে বাদামুবাদ চলেছিল তা আজও অব্যাহত আছে। ভাবাবেগের দারা চালিত হয়ে একদল পণ্ডিত এই গল্পন্তমিনারকে সমর্থন করেছেন আবার অন্য আর একদল এর বিরোধিতাও করেছেন। যদি শিল্পকে 'পলায়ন' আখ্যাই দেওয়া হয়ে থাকে তা হলে নিশ্চয়ই তার যুক্তিমঞ্চত কারণ রয়েছে। মাহুষের মনের আভাস্তরীণ জটিলতা ও বিশৃঞ্জলা থেকে মৃক্তিই হল এই শিল্পকর্ম; স্নায়বিক বিকারের বেদনার শান্তিও এই শিল্পকর্মে পাওয়া যায়। বিশৃদ্ধল; সমাজের ব্যাপক বিকারের হাত থেকে পালিয়ে গিযে শিল্পের জগতে নিম্বুতি পায়: জাগতিক নৈরাজ্য, মানসিক জটিলতা—এদের হাত থেকেও মুক্তি পাওয়া যায় শিল্পের সৌন্দর্যলোকে। চিত্রের শৃঙ্খলাবদ্ধ স্থানিক সংস্থানে, তার বিস্থারে ও গুরুজে, সঙ্গীতের শব্দ শোভাযাত্রার স্বস্পষ্টতায়. কাব্যের ছন্দোময় আনন্দের মধ্যে আমরা শৃঙ্খলাকে পাই, সমন্বয়কে প্রত্যক্ষ করি, শাস্তরসের আম্বাদন করি। নীতিবাগীশের দল সমন্বয়ের মধ্যে যে মূল্যটকুকে প্রত্যক্ষ করেন তা শিল্পের শীমিত প্রাকারের মধ্যে দহজ লভ্য। শিল্পের এই সমন্বয়ধর্মী রূপটুকু শুধুমাত্র সান্তনাই দেয় না অথবা পলায়নের হুষোগটুকুই দেয় না, আগামী দিনের সমাজ ব্যবস্থার পূর্ণান্দ চিত্রটুকু তারা আমাদের সামনে তুলে ধরে। তারা হল অনাগত ভবিয়াতের পূর্বাভাস।

আত্ম নিয়ন্ত্রিত শৃষ্থলাটুকু শিল্পকর্মের উপাদান এবং আব্দিকের মধ্যে প্রতিষ্ঠা পায়, এই শিল্প-শৃষ্থলা দেই বৃহত্তর জীবন-শৃষ্থলাকে ছোতিত করে, এই বৃহত্তর জীবন শৃষ্থলার প্রসাদে আমরা বক্ত-বর্বরতার হাত থেকে সমাজকে রক্ষা করি, স্নায়বিক বিকার থেকে ব্যক্তি মানসকে রক্ষা করি; অক্তাদিকে এই শৃঙ্খলাই একনায়কতন্ত্রের লৌহনিগড় থেকে মান্থ্যকে মৃক্তি দেয়। শিল্পে মান্থ্য তার পরিমিত ব্যক্তি-শাতস্ত্রাকে ফিরে পায়, জীবনে এইটুকুরই অভাব। সমাজে—তা দে গণতান্ত্রিকই হোক অথবা একনায়কতান্ত্রিকই হোক, সেথানে ব্যক্তি-শ্বাতস্ত্রার প্রতিষ্ঠা সহজ্বাধ্য নয়।

স্তরাং দেখা যাচ্ছে যে, শিল্পী এবং নীতিবিদের। স্থান পরিবর্তন করেছেন। অতীতে নীতিবিদ শিল্পীকে উপদেশ দিয়েছেন; এখন আমরা এটুকু বৃবাতে পারছি যে শিল্প থেকে নীতিবিদেরা কিছু কিছু নির্দেশনা গ্রহণ করতে পারেন। কেননা নীতিবিদ জীবনের মূল্য সম্বন্ধে, সম্পতি-প্রাণ-উজ্জ্বল, ঐশ্বর্যান, তীক্ষ্ণ, তীব্র, জীবনায়ন সম্বন্ধে যে দব তত্ত্ব কথা বলেন তার স্বটাই শিল্পীর প্রতিভা আপন স্পষ্টতে প্রমৃত্ত করে দিয়েছেন। বোদ্ধা রসিকের দল বিশ্বের শ্রেষ্ঠ শিল্প-সম্ভারে আপন আপন জীবনচর্যার উপাদান এবং উপকরণকে প্রত্যক্ষ করেছেন। জীবন যথন আপনাকে উপলব্ধি করে—তথন তার সম্ভাব্য যে ক্লপ, সেই রূপই শিল্পে আমরা প্রত্যক্ষ করে থাকি। শিল্পের অতিপ্রত্যক্ষ এই রূপ দর্শককে এবং শ্রোভাকে নতুন নতুন জীবনচর্যায় অনায়ানে উদ্ধৃদ্ধ করে; তর্ক করে অথবা আদেশ দিয়ে মান্ত্র্যকে বশ করা যায় না। শিল্প আপন ঐশ্বর্যয় রূপটুকু দেখায় আর সেই রূপে বোদ্ধা রসিকজন মুগ্ধ হয়। তাঁরা শিল্পকে ভালবাসেন।

এই ভাবে শিল্পকর্মের মাধ্যমে আমরা ষে দব মূল্যকে ইন্দ্রিয়গোচর করে তুলি, তারা আমাদের কল্পনার উপরে প্রভৃত প্রভাব বিস্তার করে। প্রেতোথেকে তলস্তম পর্যন্ত দকল দার্শনিকেরাই—এ বিষয়ে একমত যে শিল্পের ভাষা হল দর্বজনীন ভাষা: স্থত্রের ভাষা হ'ল আদেশ নির্দেশের ভাষা—এদের চেয়ে অনেক বেশী শক্তিমান, ব্যাপকতর ভাষা হল শিল্পের ভাষা) ধর্মে আমরা বিশ্ব ভাতৃত্বের কথা ভনেছি; যারা অপেক্ষাক্বত অধিক পরিমাণে দামাজিক তাঁরা দমবায় প্রচেষ্টার কথা বলেছেন। শিল্পে অবস্থা এই বিশ্বভাত্ব এবং সমবায় প্রচেষ্টা, এতত্বভন্নকেই আমরা প্রত্যক্ষ করি। মাহুষের কাছে অত্যন্ত মূল্যবান শ্বে আবেশগত জীবন তার গভীরে শৃদ্ধলাটুকু রয়েছে। সেইটুকু শিল্পীর শিল্পকর্মে

স্বপ্রকট; প্রকৃত্তির উন্মাদনা এখানে অস্কৃত্তির বিমল আনন্দে রূপান্ডরিত হয়। কবিতার ভাষায় সব শিল্পই কথা বলে। এই কথায় যেন ছবি আঁকা হয়। দে ছবির ভাষায় মাহুষের আবেদন ধ্বনিত হয়ে উঠে। মাহুষের নৈতিক জীবনের নিয়ন্তা হিসেবে এই সব শিল্পকর্মের কার্যকারিতা অনস্বীকার্য। স্বৈরাচারী একনায়কেরা সঙ্গীতের. চিত্রের এবং কথার অন্তর্নিহিত শক্তির তত্ত্বুকু জানেন। বাত্রবাদী নীতিবিদেরও এই শক্তিট্রু সহক্ষে অবহিত হতে হবে।

দর্শনের নৈতিক দিক সম্বন্ধে এবং শিল্পের সঙ্গে দর্শনের সম্বন্ধের প্রসঙ্গে আমাদের, আর একটু বক্তব্য আছে। মাহুষ যে সব বিশ্বাস এবং আদর্শকে আশ্রয় করে জীবন যাপন করে, নীতিবিদেরা সেগুলি সম্বন্ধে অতিমাত্রায় সচেতন। এই আদর্শ এবং বিশ্বাসগুলি যেন শিল্পীর শিল্পকর্মে মৃতি পরিগ্রহ করে। মাহুষের কল্পনায় শিল্পীর প্রতিভার প্রসাদে এরা জীবস্থরূপে প্রতিভাত হয়। এদের এই সজীব অতিপ্রত্যক্ষ রূপটুকুর নৈতিক প্রভাব দূর প্রসারী। এরা মাহুষের নীতিজ্ঞানকে সক্রিয় ক'রে ন্যায়বৃদ্ধির কাছে যা স্থপারিশ করে, যে আদর্শের কথা বলে, শিল্পে সেই আদর্শের মনোহরণ মৃতি আমরা প্রত্যক্ষ করি। শিল্পকলার জগতে আমাদের অহুভূত মূল্যটুকুর সঙ্গে সর্বজন-শীক্ষত মূল্যবোধের কোন প্রভেদ থাকে না।

দার্শনিকেরা চারুকলার নৈতিকতা সম্বন্ধে যে অন্থসন্ধান করেন তা অনীহা-প্রস্থত। ওঁরা বলেন যে শিল্পকর্ম মান্ত্র্যের আনন্দের উৎস। দার্শনিকেরা হয় এই আনন্দকে অস্বীকার ক'রে নস্থাৎ করতে চেয়েছেন অথবা এই নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দের ন্তায়সঙ্গত ব্যাখ্যা করতে চেয়েছেন। মান্ত্র্যের সামগ্রিক ধ্যানধারণার ক্ষেত্রে শিল্পের স্থান নির্ণয় করার চেষ্টাও এ রা করেছেন। কিন্তু শিল্প সম্বন্ধে দার্শনিকদের যে আগ্রহ দেখা যায় তার সম্ভবত স্কন্ধতর কারণ আছে। শিল্পের যে ক্ষন্ধ কার্ককার্য আমাদের মনোযোগ আরুষ্ট করে, আবেগ উদ্রিক্ত করে, তার মধ্যে আমরা দর্শনের, বিশেষ করে অতীন্দ্রির ভাববাদী দর্শনের সমস্থা এবং তার সমাধানের ইঙ্গিভটুকু প্রভাক্ষ করি। কবিরা যলেছেন যে স্কন্দরই হল সত্য এবং সত্যই হল স্কন্দর। দার্শনিকেরা অনেক বিচার বিবেচনা করে অবশ্য অন্তর্পে সত্যে উপনীত হয়েছেন।

দার্শনিকেরা সত্যের যে সব সংজ্ঞা দিয়েছেন তার বিস্তারিত আলোচনা করা স্থানাভাববশতঃ সম্ভবপর হচ্ছে না। সত্যের যে ক্রিয়াশীলতা প্রমেয়, ইন্দ্রিয় অগোচর বস্তুসন্তার সঙ্গে যার অবিরোধ তাকেই দার্শনিকেরা সত্য

আখ্যায় ভূষিত করেছেন; ঘটনার বোধগম্য সাবিক বর্ণনাকেও অনেকে সভ্য বলেছেন। কিন্তু যে ঘটনাটি সত্যকে প্রমাণ করে, সত্য এবং যে ঘটনা পরস্পর অবিরোধী, সভ্য যে ঘটনাটি বর্ণনা করে মাত্র, সেই ঘটনার ব্যাখ্যা করা সহজ্বসাধা নয়। কোন বর্ণনার সাহাযোই ঘটনাটিকে ঘথাযথ ব্যাখ্যাত কর। ষায় না। এটি অনকাসাধারণ, প্রত্যক্ষগোচর এবং নৈর্ব্যক্তিক। ইন্দ্রিয়োপাত্তের সমন্বয়, কোন সামাত্য বচনের বারা এর বর্ণনা করা যায় না। অব্বচ টেস্টামেণ্টের জিহোবার মতই ঘটনাটি হল একক এবং অন্তা। যে বর্ণনা, যে আলোচনা ঘটনাটিকে বিশ্লেষণ করে, নিশ্চয়ই তা ঘটনাটির অন্তিত্তের সমার্থক নয়। জাতিবাচক বিশেষ পদগুলি সাধারণ পদ মাত্র। বিজ্ঞানেব ভাষা এমন কী ব্যবহারিক বৃদ্ধির ভাষাও বছল প্রিমাণে নিবিশেষ এবং সাধারণ; এই ভাষায় স্বার মধ্যে পাওয়া যায় এমন ন্যুন্তম সাধারণ গুণেব অভিত্যের কথা, শ্রেণীর কথা, পুনরাবিভাবের কথা, শ্রেণী-গডের বর্ণনা, এসবই পাওয়া যায়। অভিজ্ঞতা আপন অব্যবহিতত্বে অনন্ত, আপন স্বাতস্ত্রো অনির্বচনীয়। অধিকাংশ ক্ষেত্রেই ভাষার মাধ্যমে আমরা ঘটনার স্বাতন্ত্রাটক বোঝাতে পারি না। ভাগমাত্র তার সম্ভাব্য অনুষ্ঠানট্রকু নির্দেশ করতে পারি। প্রত্যেকটি শিল্পের নিজম্ব ভাষা আছে, শিল্পী এই ভাষার মাধ্যমে তাঁর জীবনের স্বাদটুকু তার চোথে দেখা বিশ্বভূবনের ছবিথানি, তার অভিজ্ঞতার স্বর্ণোজ্জল আবেগ বিহ্বলতাটুকু পরিবেশন করেন। সেই পরিবেশনায় শিল্পী তাঁব শিল্প-আঙ্গিক ও নৈতিকবোধটুকুর সমন্বয় ঘটিয়ে যে প্রতিমা সৃষ্টি করেন, যে শদসম্পদের এখর্য বিকাশ করেন, যে কথা, যে রেখার বিন্যাদ করেন তা অনবগ।

শিল্পের জগতে ষে সত্যের কথা বলছি তা শুধুমাত্র কথার কথা নয়। বস্তর যে বাহ্য সত্যাইকু অপ্রাংগদিক এবং অসংলগ্ন তাকে আমরা সত্য বলে স্বীকার করি না। ঘটনা এবং ঘটনাসন্নিবেশকে এবং আমাদের আবেগগত জীবনকে আশ্রয় ক'রে যে বাহ্য সত্য রয়েছে তাও স্বীকার্য নয়। জলের উপাদন সম্বন্ধে যে বৈজ্ঞানিক স্থ্যটুকু আমরা জানি তার দ্বারা জলের আগ্রাদ পাই না, জলের ওপরকার বিকিমিকিটুকু দোই না। জ্যোতিবিদ ধ্যন বলেন চন্দ্র হল ত্'শ তিরিশ হাজার মাইল দূরে অবস্থিত একটি মৃত তারকামাত্র তথন তাঁর উক্তির সত্যতা কবি-কথার সত্যতাকে ব্যঞ্জিত করে না; কবি বলেন, চন্দ্র হল আধার রাত্রের রাণী। Wagner's Tristan-এ প্রেমের যে ছবি আমরা অক্কিত

দেখেছি তার সঙ্গে প্রেমের শরীর-স্থান-বিছার কোন মিলই খুঁজে পাই না। সত্যের নানান্ রপভেদ; তা নৈতিক, কাব্যিক অথবা নাটকীয়প্ত হতে পারে। কোন একটি ঘটনা আমার কাছে যেভাবে প্রতিভাত হয়, তার মধ্যেই তার সত্যটুকু নিহিত থাকে। ব্যক্তিনিরপেক্ষ উদাসীনতার মধ্যে সত্যের প্রতিষ্ঠা ঘটে না। মান্থযের আবেগ ও কল্পনার উপর যে প্রতিক্রয়া ঘটে তা হল শিল্পনতার সামগ্রিক রূপের অঙ্গস্বরূপ। ইন্দ্রিয়গোচর যে রূপ আবেগের যে রঙ একটি ঘটনাকে কেন্দ্র করে আবিতিত হয় তার সবটুকু শিল্পী শিল্পসত্যরূপে পরিবেশন করেন।

শিল্পের কথায় মাছুষের ইন্দ্রিয় ও হাদয় দায় দিলেও দার্শনিক শিল্পের এই ভাষাকে সন্দেহ করেন। কেননা, শিল্পের ভাষা প্রমাণযোগ্য নয়। যেমন বিজ্ঞানের হুত্রগুলি পরীক্ষণের সাহাযো প্রমাণ কর। যায় তেমন ক'রে শিল্প-সত্য প্রমাণযোগ্য নয়। ভায় শাস্ত্র-সমত পথে শিল্প-সত্যের প্রতিষ্ঠা সম্ভব নয়। তাই বৈজ্ঞানিক সত্য অথবা তর্কশাস্ত্র সমত সত্যের সঙ্গে তুলনায় শিল্প সত্যকে, শিল্পের নৈতিক এবং কাব্যিক সত্যকে বড়ই অনিদিষ্ট এবং অর্থহীন বলে মনে হয়। তবুও এমন অনেক দার্শনিক আছেন যারা দাধারণ বৃদ্ধির সঙ্গে একমত যে শিল্পের সত্য হল বিশেষ-আন্ত্রিত সবান্ত্রাইী-সত্য, তর্কশাস্ত্রের অথবা বৈজ্ঞানিক সত্যের থেকে এ সত্য অনেক বেশী গ্রাহ্য কেননা শিল্পনত্যে আমাদের অভিজ্ঞতার যাথার্থাটুকু অঞ্চন্মত হয়ে যায়। শিল্পের বিত্যাসপ্রকরণ প্রকৃতির বিত্যাস প্রকরণ থেকে স্বতন্ত্র, আমরা যা দেখি, শুনি এবং অন্তত্তব করি তার ভায়্য রচনাকালে যে ব্যাকরণের প্রয়োজন হয়, সেইটুকুই হল শিল্পের অবদান। শিল্পের ভাষার স্বন্ধান্তায় আমরা বস্তুসত্য উকুকে অবলোকন করি; বস্তু সম্বন্ধীয় সত্যাটুকু শিল্পলোকে এহ বাহ্য।

দর্শন এবং বিজ্ঞানের স্থন্ধ স্থালোচন। বস্তুর স্থান্থ স্থালি করলেও শিল্পের ভাষা যে গভীরে পৌছায় তারা সেথানে পৌছায় না; অভিজ্ঞতার কোন কোন ক্ষেত্রে শিল্পের ভাষা ছাড়া অন্য কারো প্রবেশ নেই; শিল্প ব্যতীত অন্য কোন ভাষায় তার প্রকাশ সম্ভব নয়। এক শিল্প থেকে অন্য শিল্পে ভাষাস্থরিত করাও সম্ভব নয়; এক শিল্পের আন্ধিক অন্য শিল্পে ব্যবহার করা নিষিদ্ধ। শিল্পের ভাষা বিজ্ঞানের ভাষায় বা ব্যবহারিক জীবনের ভাষায় রূপান্তর গ্রহণ করে না। অস্পান্ত গৃঢ়ার্থবাদীদের মত শিল্পীরাও যে ভাষা বলেন তা যেমন প্রমাণ করা যায় না, তেম্বি আবার হো অপ্রমাণ্ড করা যায় না। শিল্প তার অভিনব প্রকাশে

মান্থবের আত্ম-দর্শনের জন্ম আর একটি বাতায়ন থুলে দেয়, তার মধ্য দিয়ে আর একটি বিশ্বভূবনের দর্শন মেলে। সম্মোহিত দর্শক তৎকালের জন্ম ঐ ভূবনটিকেই সত্য জ্ঞান করেন। শিল্পব্যতীত অন্ম কিছুর আন্ধুক্ল্যে সেই জগতে প্রবেশ লাভ করা যায় না।

বে সব মান্থবের সঙ্গে আমরা নিত্যনিয়মিত বাস করছি তাদের স্বরূপ সম্বন্ধে আমরা অন্ধ এবং অজ্ঞ। কথন বা ভিন্নধর্মী চরিত্রবহুল একটি উপন্যাস পড়ে আমরা এমন কতকগুলি চরিত্তের সংস্পর্শে আসতে পারি যাদের দেখা আমরা হয়ত দৈনন্দিন জীবনে পেয়েছি। অথচ উপন্যাসটি পাঠ করে পরিচিত সেই দব মান্তবের চরিত্র সম্বন্ধে যে অন্তর্গুটি লাভ করি তা তাদের সঙ্গে দৈনন্দিন দ্বীবনের নিয়মিত ব্যবহারেও সম্ভব নয়। সমাজতাত্ত্বিক বিশ্লেষণ করলে এই অন্তর্দ ষ্টিটক পাওয়া যায় না। শিল্পীর আঁকা গাছের ছবি দেখে বা নিদর্গ চিত্র দেখে যে সত্য উপলব্ধি করি তা হয়ত পূর্বে উপলব্ধি করিনি—গাছটি বা প্রাকৃতিক দশুটি দেখার পরেও। আঙ্গিক মাধ্যমে তাঁর শিল্পদৃষ্টির যে পরিচয় পাই তা অনন্য সাধারণ। শিল্পীর দৃষ্টি বস্তুর অন্তরে প্রবেশ করে; তাই তিনি যা দেখেন এবং যা দেখান তা সহজলভা নয়। আমরা বস্তুর যে রূপটি শিল্প মাধ্যমে দেখি তা বস্তুর সত্তাটিকে উদ্ঘাটিত করে; যদি শিল্পীর দৃষ্টি দূর-বিস্তৃত হয় এবং তার আন্ধিক পরিণতি লাভ ক'রে থাকে তা হলে সহজেই তিনি ভগবানের রূপটকু আপন চিত্রে ফুটিয়ে তুলতে পারেন। কোন দার্শনিক কোন ভগবদতত্ত্বাদী ঈশ্বরের সেই রূপটুকু, সেই স্ভাটুকুর বর্ণনা এবং ব্যাখ্যা করতে পারেন না। সবোপরি যে ঘটনাটি আমরা প্রতাক্ষ করেছি তার অন্য-সাধারণতা শিল্পের ভাষায় যেভাবে ফুটে ওঠে এমনটি আর অন্ত কোন ভাষায় হয় না। তাই অন্ত ভাষায় শিল্পের প্রকাশভঙ্গীটুকু অনায়ত। বিজ্ঞান অথবা সহজ ব্যবহাবের ভাষায় তার সন্ধান মেলে না। তারা নিয়ন্ত্রণের শৈলী নিয়েই ব্যস্ত থাকে; বস্তুর আত্যন্তিক ধর্মটুকু সম্বন্ধে তারা উদাসীন। শিল্পের ভাষা হল উপলব্ধির ভাষা, এই ভাষায় বস্তুর সত্তাটুকু সহজেই উদ্যাটিত হয়। দার্শনিক যে ভাষায় কথা বলেন তার ঘারা এই উদ্ঘাটন সম্ভব নয়। শিল্পীর প্রতিভাই এই সম্ভাটকর স্বরূপ ব্যাখ্যানে সক্ষম। সাধারণ বৃদ্ধির দৌলতে, অবেক্ষণ ও নিয়ন্ত্রণের কল্যাণে আমরা যে বস্তুনিরপেক্ষ চিস্তায় অভ্যন্ত হয়ে পড়ি তা থেকে শিল্প আমাদের মৃক্তি দেয়। আমরা প্রত্যক্ষ ভাবে ইন্দ্রিয় মাধ্যমে যে সামগ্রিক অভিক্রতাটকু লাভ করি তার অসাধারণত আমাদের চোথেই পড়ে না; কেন

না সাধারণ বৃদ্ধিতে এটা ধরা পড়ে না , বন্ধর ব্যবহারিক দিকটা ব্যবহারপত জীবনের কল্যাণে ক্রমে ক্রমে বস্থ থেকে পৃথক হয়ে পড়ে। বৈজ্ঞানিক আলোচনায় এই ব্যবহারিক দিকটির অন্তর্ণয়ী তথাবলীকে স্থসম্বন্ধ ক'রে উপস্থাপিত করা হয়। শিল্প সমগ্র বস্তু সন্তাটিকে মেলে ধরে, তা তন্ত্ব বা ব্যবহারিক দিকটাকে নিয়ে সম্ভুট থাকে না। আর এক অর্থে বলা যায়, সে শিক্লকে উদ্যাটিত করে। আমাদের বিশেষ বিশেষ অভিজ্ঞতা, গোলাপের শৌগন্ধ, বন্ধর উপস্থিতি, তার কণ্ঠস্বরের ধ্বনিচ্ছল এক অচিস্থনীয় স্বয়**া**য় মণ্ডিত হয়ে ওঠে। ইন্দ্রিয়-সংবেদনের দারা আমাদের কোন একটি মুহুর্তেব হর্লভ অভিজ্ঞতার আনন্দের রশ্বিচ্ছটা আমাদের সমগ্র সম্ভাকে আলোকিত করে তোলে। সেই আলো, সেই আনন্দ কেবলমাত্র সংবেদন দিয়ে, ইন্দ্রিয়-গোচরতা দিয়ে ব্যাখ্যা করা যায় না। আমাদের আবেগ-বিহ্বলতার সবটুকু, দয়িতের কায়িক উপস্থিতি বা স্থন্দরের আবির্ভাব পুরোপুরি ব্যাখ্যা করে না। শিল্পলোকের বাইরে ধর্মের এব প্রেমের ক্ষেত্রেও আমরা এই আতিশ্যা এবং দৈবী ব্যঞ্জনার সন্ধান পাই। কোন কোন শিল্পকর্মের মধ্যে আমরা এই অন্তত শক্তির সন্ধান পাই যে শক্তি ব্যবহারিক জগৎবহিভূতি সাধারণ বন্ধির নাগালের বাইরে থাকা এক ধরনের সভ্যের সন্ধান দেয়। সেই পত্যট্রকু তর্কশাস্ত্র-কথিত বিধিবিধানেরও অলভা। ভূগোলবিভা ভূসংস্থানের যে পাবস্পরিক সম্বন্ধের কথা বলে তার প্রতিরূপ আমবা শিল্পকর্মে খুঁজে পাই না! এই অতীন্দ্রিয় সম্ভাটকুর ব্যঞ্জনা হয়ত স্বরগ্রামের সামান্ত পরিবর্তন করে শিল্পী আপন শিল্প কর্মে সংযোজিত করে দেন। মোজার্টের সোনাটাতে আমর। এর দষ্টাস্ত পেয়েছি। ভ্যানগগের স্বর্ণোচ্ছান বর্ণসম্ভারে এর ইঙ্গিত আছে মহাকবি দেক্ষপীয়রের নিয়োদ্ধত ছক্ত ছটিতে এর নিশানা রয়েছে:

> "For God's sake let us sit upon the ground And tell sad stories of the death of kings."

ব্যবহারিক জীবনের ও বিজ্ঞানের স্থুল আলোচনা শিল্পের এই উন্ত্রুক্ত লোকে নিষিদ্ধ , স্থুন্দরের আমন্ত্রণের হাতছানিতে, বিয়োগান্ত শিল্পের নির্দেশে আমরা সেই পরম রমণীয় শিল্পলোকে প্রবেশ করি। এই তুর্লভ মুহূর্তে শিল্পেরও ধর্মের শক্তি প্রায় অন্থরূপ চারিত্র-ধর্ম অর্জন করে; তাদের একাত্ম বললেও মিথ্যা বলা হয় না। তারা এক হল্পে বাস্থা। ধর্মীয় অনুষ্ঠানের মাধ্যমে এই ধরনের সত্যের প্রকাশ সম্ভব হয়। গ্রীসদেশে ধর্মীয় অনুষ্ঠান কালক্রমে নাটকে

পরিণত হয়েছিল; গ্রীক নাটকের বিষয়-মাহান্ম্যে ও চারিত্রধর্মে তা একেবারে ধর্মীয় নাটকরূপে গণ্য হয়েছে। ক্যাথলিক সম্প্রদায়ের ঈশবর আরাধনার সমাবেশ পদ্ধতির মধ্যে তা অনস্বীকার্য। বাদিনিক প্রেতাের কবিদের সম্বন্ধে থ্ব অন্থক্ল মনোভাব না থাকলেও কবিদের কল্পনা এবং স্পষ্টশক্তি সম্বন্ধে তাঁর ধারণা স্পষ্ট ছিল; তাঁদের সামগ্রিক দৃষ্টিতে বস্তার যে রূপটি ধরা পড়ে তা সাধারণ মান্থবের চোথে ধরা পড়ে না, একথা প্রেতাে জানতেন। কাব্যরসিক তাঁদের দৃষ্টিতেও বস্তার এই অস্তরশায়ী রূপটুকু উদ্ভাসিত হয়ে ওঠে 🕽

ইন্দ্রিয়গোচরতার বাইরে বস্তুর এই যে রূপের কথা বলা হচ্ছে এ রূপটুকুর যাথার্থ্য কেমন করে অপ্রমাণ করা যাবে এটাই হল সমস্তা। আর যদি প্রমাণ না মেলে, তবে কেমন করে একে সত্য বলে গ্রহণ করা যায় ? আর যাথার্থ্য প্রমাণ না করলে একে জ্ঞানের মর্যাদা দেওয়া চলে না। এর উত্তরে বলা সেই পিয়ানো-বাদকের গল্পই আমরা বলব। বীটোফেনের 'দোনাটা' বাজিয়ে শোনালেন সেই পিয়ানো-বাদক; তাকে প্রশ্ন করা হল এর অর্থ কী? তিনি তার অর্থের ব্যাখ্যা না করে আর একবার সেটি বাজিয়ে শোনালেন। শিল্প ধে গভীরতর সত্যের কথা বলে তা কেবল শিল্পের নিজম্ব ভাষার মাধ্যমেই বলা যায়। সাধারণ বৃদ্ধির অতীত দৈনন্দিন কথাবার্তার নাগালের বাইরে যে অতীন্দ্রিয় সন্তা রয়েছে তার দেখা পাওয়া যায় শিল্পের চকিত কিরণ-দীপ্ত অপ্রত্যাশিত মুহুর্তে। সহজে তার দেখা পাওয়া ভার। এই ক্ষণিকের দেখায় অতীন্দ্রিয় সতার প্রমাণ মেলে না। খাঁরা শিল্পরসিক, খাঁদের কানে ঐ স্থন্ম স্থরটুকু ধরা পড়ে, শ্র্পার্থের স্থন্মতর ব্যঞ্জনা থাঁদের কাছে স্থপরিক্ষট হয়ে ওঠে সহজে, তাঁরা বারেবারে ঐ শিল্প-রসের আম্বাদন ক'রে অতীন্দ্রিয় সভাট্রকুকে প্রত্যক্ষ করেন আপনার কবিদৃষ্টির প্রসঙ্গে। এইভাবে জানা ছাড়া এই সকল জানার অতীত অতীন্দ্রিয় সত্তাকে জানার অন্ত পথ নেই। সেই সত্তা হুজে য় ; একে অনির্বচনীয়ও বলা হয়েছে। শিল্পী যথন তার আপন শিল্পের ভাষায় কথা বলেন তথন তাঁকে বোঝা ধায়। (ধাকে হজের এবং অসংজ্ঞেয় বলে মনে হয় শিল্প তাকেই প্রমাণ করে; শিল্প অভিজ্ঞতার দিক্সীমার বিস্তার ঘটায়, শিল্প ষে নতুন ব্যঞ্জনাটুকু সংযোজিত করে দেয় উপাদান পরীক্ষণের সাহায্যে তাকে প্রমাণ করা ত্রহ। পিল্লে এই যে নতুন অর্থ এবং ব্যঞ্জনার সাক্ষাৎ আমরা পাই তা সহজ বৃদ্ধিতে অলভ্য। অভিজ্ঞতার অন্তান্ত কেত্রে ধদি তাকে না পাই, যদি সাধারণ বৃদ্ধি প্রাকৃতজনের ন্তায় তাকে আবিদার করতে না পারে

তা হলে তাকে অস্বীকার করা চলে না; শিল্পের ভাষার ধরন-ধারণ ভিন্ন; তাই সাধারণ ভাষার ক্যায়রীতি এক্ষেত্রে অচল। বস্তু সম্ভার সাক্ষাৎ মেলে উপলব্ধির পথে আর এই উপলব্ধি আদে প্রেমের, ভক্তির পথে, শিল্পের ভাষার মাধ্যমে। এই উপলব্ধি আকস্মিকতার দ্বারা চিহ্নিত।

দার্শনিকেরা যথন সত্য এবং জ্ঞানের স্বরূপ নির্বারণে ব্যাপ্ত তথন নন্দনতান্থিক এবং ধর্মীয় অভিজ্ঞতায় পাওয়া বস্তুর অন্তরশায়ী সম্ভাটকুর কথা ভেবে তাঁরা হয়ত থমকে দাঁড়ান। সম্প্রতি কোন কোন দার্শনিক এই সত্যটুকু স্বীকার করেছেন যে শিল্প-সৃষ্টি এবং শিল্প-রসাস্বাদন সমগ্র অভিজ্ঞতাকে এক অভিনব আলোকে আলোকিত করে তোলে। সমগ্র মানব-অভিজ্ঞতার পূর্ণাঙ্গ পরিণতি ঘটে এই ধরনের নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতায়। সম্প্রতিতম কালে জন ডিউই এবং হাভলক এলিসের মত চিন্তাবিদেরা সমগ্র মানব অভিজ্ঞতাকে শিল্পরূপে কল্পনা করেছেন এবং শিল্প বলতে তাঁবা বুঝেছেন মামুষের বৃদ্ধি-বুজির সাধারণ বিকাশটুকুকে। মান্তবের জীবনকে যদি কালের আধারে বিধৃত 'পরীক্ষণ প্রবাহ' বলে গ্রহণ করা হয় তা হলে বৃদ্ধিকে তারা সেই পরীক্ষণ ক্রিয়ার নিয়ামক হিসেবে গ্রহণ করবেন; বুহত্তর অর্থে শিল্পচর্চা হল বৃদ্ধির ব্যবহার মাত্র, সেক্ষেত্রেও আমুষঙ্গিক অবস্থাকে বুঝতে হবে, স্থযোগ এলে তার সদ্যবহার করতে হবে, উদ্দাম কল্পনার পাথায় ভর করে অজানার পথে ছুটতে হবে আবার স্বপ্লকে বিবেচনার নিগড় দিয়ে বেঁধে স্বন্থ করতে হবে। পরিবর্তনশীল পরিবেশের মধ্যে আকস্মিক ভাবেই মানুষ জন্ম নিয়েছে। বিজ্ঞানী মানুষ, সাধারণ মানুষ এঁ দের মনেও শিল্পীর মতই ভাব বিষয়বম্ব ও স্বজ্ঞার অভ্যুদয় ঘটে। কিন্তু এই সব ভাবকে ষথাযথ অনুধাবন করতে হলে আমাদের বুদ্ধি, শৃঙ্খলাবোধ এবং আত্মনিয়ন্ত্রণটুকু একান্তই প্রয়োজন। আমাদের চিন্তার থোরাক, আমাদের ভাব-ভাবনা এসবই আমরা প্রকৃতি থেকে আহরণ করি এবং এদের সমন্বয়ের পথ ধরেই আমাদের জীবনের আদর্শকে রূপায়িত করা সম্ভব হয়। শিল্পের ক্ষেত্রে বৃদ্ধি সফলকাম হয় কেন না শিল্পের জগৎ আপেক্ষিক সারল্যের দ্বারা চিহ্নিত। জীবনে বৃদ্ধির জয় ঘটলে আমরা সেই জয়ের কেতনকে শিল্প আখ্যা দিতে পারি 🖒 শিল্প যেথানে দার্থক শিল্প হয়েছে দেক্ষেত্রে আমরা বৃদ্ধির জয়লাভেরই উজ্জ্বল নিদর্শন পেয়েছি; তাই শিক্ষা সব সময়েই বুদ্ধিগ্রাহ্য 
 শিল্প-উপকরণের আদর্শান্নিত রূপস্টির মাধ্যমে শিল্পী স্বন্ধ এবং স্বশৃত্থল পথে রূপান্থাদনের রস্থযোগ দেন নি রসিকজনকে। সমাজনীতি এবং শিল্প সম্বন্ধে যে ধরনে

সমালোচনা করা হয় তার দ্বারা আমাদের উপরোক্ত বক্তব্য সমর্থন লাভ করে।
সমালোচনার মান নির্ণয় করে মাহুবের বৃদ্ধি। মাহুব আপন আন্তর প্রকৃতি
এবং বাইরের জগৎ সম্বন্ধীয় জ্ঞান লাভের জন্ম স্থ-উদ্ভাবিত পদ্ধায় যে বিচার
বিশ্লেষণ করে তারই নাম হল সমালোচনা। শিল্লচর্চার ক্ষেত্রে সমালোচনা
অন্নচারী; কেন না যথন শিল্ল উপকরণের যথাযথ ব্যবহারে ক্রুটি দটে, তাদের
বিক্যানে বিশৃদ্ধলা ঘটে, আমাদের রসোপলন্ধির স্বচ্ছতার ছায়াপাত ঘটে, তথন
শিল্ল-সমালোচনার স্থ্রপাত হয়।

শিল্পবস্থ প্রত্যক্ষ করার সময়ে যদি আমর। মনোযোগ দৃঢ়নিবদ্ধ করি, তথনও
শিল্প-সমালোচনার উদ্ভব ঘটে। বৈজ্ঞানিক, সাধারণ মাহ্বয় এবং শিল্পীও আপন
আপন আদিকের উপযোগিতাটুকু প্রত্যক্ষ করার জন্ম নিজ মৃল্যমানটুকু
প্রয়োগ করেন স্ব স্ব অভিজ্ঞতার ক্ষেত্রে। সমালোচনার অর্থ হল প্রত্যক্ষণকে
বৃদ্ধির আলোয় ভাষর করে অতিনির্দিষ্ট করে দেওয়া। সমালোচনার অর্থ
বিধিবদ্ধ করে দেওয়া নয়, সমালোচনাকে অস্পষ্ট উপভোগ বলাও চলে না।
সমালোচনার মাধ্যমে মাহ্বয়ের ক্ষচিবোধ শুদ্ধ, তীত্র ও উজ্জ্ঞল হয়ে ওঠে।
শিল্পীই হোক আর জীবনই হোক, উভয়ক্ষেত্রেই সমালোচনা মানব-অভিজ্ঞতাকে
আয়্মচেতন, স্থনিদিষ্ট ও শৃশ্খলাবন্ধ করে তোলে। সমালোচনার পথে
কল্পনা বর্ধিত ও পরিপুট হয়। শিল্পের সমালোচনার মৃথ্য উদ্দেশ্ম হল বিভিন্ন
মূল্যায়ন পদ্ধতির আপেক্ষিক গুরুত্ব নির্ণয় করা; শিল্প-সমালোচনার এই লক্ষ্যটুকু
যথাযথ অহধাবন করলে আমরা দর্শনের মূল্ উদ্দেশ্যটুকুও উপলব্ধি করতে পারব।
দর্শন হল সমালোচনা কর্মের মূল্যায়ন। মূল্যবোধের সংজ্ঞা দান ও বিভিন্ন
মূল্যবোধকে পৃথক রূপে চিহ্নিত করার যে প্রস্থান, দেই কাজটুকু হল দর্শন
শাস্তের অস্তর্ভুক্ত।

দর্শন এবং শিল্প এরা পরস্পর মধ্যে অন্থস্যত; এই পারস্পরিক মিলটুকু ছটি অর্থে ব্যাথ্যা করা যায়। প্রথমতঃ শিল্প এবং দর্শন, উভয়কেই স্বষ্ট ও নির্মাণ কর্ম বলা চলে। চিত্রী যথন ক্যানভাসের উপর ছবি আঁকেন, তথন তিনি বস্তুতঃপক্ষে একটি ক্ষুদ্র জগতের স্বষ্ট করেন। রং রেখা প্রমুখ উপায়ের সাহায্যে তিনি তাঁর মানস চিত্রটিকে ফুটিয়ে তোলেন; ঘরটি, ঘরের মধ্যে মাহুষগুলি, ফুল ও ফলের সমারোহ, এ সব মিলিয়ে সমন্বিত একটি পূর্ণান্ধ চিত্র অন্ধন করেন; একটি বিশেষ পরিপ্রেক্ষিতে আলো-ছায়ার স্মিলন ঘটিয়ে তিনি আপ্ন মনের একটি বিশেষ ধরনের প্রতিক্রিয়াকে রূপায়িত করে তোলেন।

আলো, রেখা ও রঙ তার শিল্পকর্মের উপাদান। কবি তাঁর কাব্যে অতীতে দেখা শত শত ঘটনার শ্বতি, অতীতে শোনা রাগরাগিণীর রেশটুকু যুক্ত করেন; কাব্য অনবভ হয়ে ওঠে। গায়ক স্বরগ্রামের অনস্ত দীমাহীন বৈচিত্ত্যটুকু আপনার সন্ধীতের মধ্যে প্রতিষ্ঠিত করেন; সোনাটা এবং সিমফনি জন্ম নেয়।

শিল্পীর মতই দার্শনিকও স্বটুকুকে গ্রহণ করেন না, প্রয়োজনমত বাছাই করে তিনি আপনার জগৎটুকু নির্মাণ করেন। মাহুষের অভিজ্ঞতার দীমা-সংখ্যাহীন ইন্দ্রিয়োপাত্তের মধ্য থেকে তিনি তাঁর প্রয়োজনমত গুরুত্বপূর্ণ घটनावनी निर्वाठन करत तनन, वदः वह घटनावनीत त्थानीवक-कत्रावत त्योन নীতিগুলির মধ্য থেকে কতকগুলি নীতি বাছাই করে নেন। এই নির্বাচিত নীতিগুলির দাহায়ে তিনি তাঁর দর্শন-সংস্থা গড়ে তোলেন, তাঁর নীতি-সংস্থা গঠন করেন, জীবন, জগৎ ও অদৃষ্ট সম্বন্ধে আপনার চিন্তা থেকে একটি সামগ্রিক দর্শনচিন্তার রূপদান করেন। আমরা মনে করি (এবং শিল্পীরাও অনেকে ভাই মনে করেন ) যে শিল্পীরা শিল্প উপাদান এবং ঘটনাবলীকে নির্বাচন ক'রে ভাবাবেগের ঘারা চালিত হয়ে এদের সমন্বিত শিল্প রূপটুকু স্ষ্টি করেন; অবশ্র শিল্পীর এই হৃদয়াবেগ বিবেচনার দ্বারা বল্লায়িত ও পরিশীলিত। দার্শনিকও এই ধরনের কাজই করেন। মানব-চিন্তার ইতিহাদের বুহত্তর পরিপ্রেক্ষিতে বিচার করলে দেখা যায় যে আমাদের জগৎ ও জীবন সহজে দার্শনিক-জনোচিত ধারণাটুকু একটি ছবি অথবা একটি কবিতার মতই নন্দনতাত্ত্বিক প্রতিক্রিয়া মাত্র। যথন এই দার্শনিক ধারণার মধ্যে অঙ্গান্ধীযোগ স্থাপিত হয়ে পূর্ণ ঐক্যের প্রতিষ্ঠা ঘটে তথন তার থেকে আবার নন্দনতাত্ত্বিক প্রতিক্রিয়ার উদ্ভব হয়। কোন রকম বদ্ধ সংস্থারের বশবর্তী না হলে দর্শন আলোচনাকেও একটি মৃতি, একটি কবিতা অথবা একটি স্থরম্য উপাসনাগৃহের মতই স্থন্দর বলে মনে হতে পারে। দলীতের কাঠামোটির মত দর্শনের মধ্যে ইন্দ্রিয়গ্রাহ্ম স্থ্যমাটুকু থাকে না; আবেশ-উদীপনা হয়ত এমন কঠোরভাবে নিয়ন্ত্রিত ও বশীস্থত হয়ে দুর্শন আলোচনার মধ্যে আত্মগোপন করে থাকে যে এদের স্বতম্ব অন্তিছটুকু বোঝাই ষায় ন।; তাই বলা হয় যে দর্শন-চিম্ভা হল চিম্ভার আবেগ-মুখর রূপ; একে আবেণের উত্তাপরহিত প্রতিমাও বলা হয়েছে। উদাহরণস্বরূপ দার্শনিক ম্পিনোজার Amardei intellectuales এর কথা বলা যায়। বারা দহাত্ব-ভূতির সঙ্গে দর্শনের মর্মকথাটুকু বিচার করতে সক্ষম হন তারা কাব্যপাঠের মতই দর্শনপাঠ করে আধেগের ধার। অভিভূত হয়ে পড়েন, তাদের কাছে কোণারকের

মন্দিরগাত্তের কাককর্ম দেখা এবং একটি দর্শন-গ্রন্থ পাঠ করা একই কথা।
দর্শন গ্রন্থে দার্শনিকের চিস্তা ও অফুভৃতি প্রতিফলিত হয়। তাঁর যুগ ধর্ম ও তাঁর দর্শন চিস্তায় ছায়াপাত করে।

দর্শনের রূপটুকু আমাদের কাছে 'এহ বাহু' কেন না তার গঠন-উপাদানে খুব চাকচিক্য থাকে না। প্রথম দৃষ্টিতে মনে হয় যে দর্শন আলোচনা সত্যাত্মসন্ধানে ব্যাপৃত; সৌন্দর্য্যের প্রতি তার আকর্ষণ থাকে না। কিন্তু দর্শন-আলোচনারও একটা স্থানিদিষ্ট রূপ এবং গঠনস্থবমা থাকে। কাণ্টের Critique of Pure Reason গ্রন্থের রচনাশৈলীর অনবন্ধ স্থম। বহু পাঠকের মনোরঞ্জন করেছে। শিল্পীর শিল্প-রূপের মতই দার্শনিকের রচনাশৈলী তার দর্শন-চিস্তাটুকুকে পরিবেশন করার আধার মাত্র। দর্শনের মধ্যে সেই কল্পনার প্রসার, সেই কল্পনার মুক্তিটুকু ঘটে যা শিল্পকর্মের মধ্যে সহজলভ্য। ছবি আঁকার সময়, কবিতা লেখার সময় আমরা পুথিবীকে যে চোখে দেখি ঠিক সেই ধরনের আলোকোজ্জল দৃষ্টিতে দর্শনগ্রন্থ লেখার সময় আমরা জগৎ ও জীবনকে দেখে থাকি। তাই বিভিন্ন দর্শনমতে এতো পার্থক্য। একই জগতকে বিভিন্ন দার্শনিক বিভিন্ন দৃষ্টিকোণ থেকে দেখে থাকেন। যেমন Breughel, Cezanne, Watteau এবং Degasএর ছবিতে দেখা জীবন-জগতের রূপ ভিন্ন, যেমন Beethoven, Mozart, Debussy'র সন্ধীতে পাওয়া জগতের ও জীবনের আলেখ্য বিভিন্ন, তেমনিধারা বিভিন্ন দার্শনিকের জীবন ও জগৎ সম্বন্ধীয় ব্যাখ্যাও ভিন্নতর। দর্শনচিন্তার যথার্থ রূপ হল স্বজ্ঞা আশ্রয়ী। দর্শন চিন্তায় অন্তর্দ ষ্টির প্রাধান্ত অনস্বীকার্য। দার্শনিক যেভাবে পৃথিবীকে দর্শন করেন, তার সেই বিশিষ্ট দষ্টিভঙ্গী তার দশন-মতকে রূপ দেয়, তার দার্শনিক মুল্যায়নটুকুকে মর্যাদা দান করে।

পরমবাদী রাডলি থেকে আরম্ভ করে প্রয়োজনবাদী ডিউই পর্যস্ত বিভিন্ন মতবাদী প্রায় দকল দার্শনিকই আমাদের বলেছেন যে অভিজ্ঞতা হল অসংজ্ঞের, অনির্বচনীয়। অভিজ্ঞতার মূলে রহস্থ বাসা বেঁধে আছে। কথন কথন আকশ্মিক ভাবে এই রহস্থের অংশ বিশেষের উদ্ঘাটন হয়, এটি ঘটে আমাদের অব্যবহিত অন্তর্দৃষ্টির ফলে। মহাকাব্যের মতই দর্শনিচিন্তায়ও আমরা এই রহস্থের একটি বৃহৎ অংশের উদ্ঘাটন করি। অতীক্রিয়বাদীরা, তৃক্তের্মবাদীরা দকল অন্তিজের মূলে যে অনির্বচনীয় সন্তা অবস্থান করছে তাকে 'একক' আখ্যায় ভৃষিত করেছেন। এই একই সহম্মরপে রুপায়িত হয়েছে। শিলীরা এই

রহন্তের যাথার্থ্য উদ্ঘাটন করেছেন। রিদিক স্থন্ধনই যথার্থ অতীক্রিয়বাদী, তিনি সৃষ্টি রহন্তে দেই এককে দেখেছেন, যে দর্শনটুকুতে আবেগবিহ্বলতা রয়েছে, তার তীব্রতাও অনস্থীকার্য। তাঁর চোথে অভিজ্ঞতা দেই মুহুতের জন্ত দহস্র শিখায় দেদীপ্যমান, শিল্পী যে বিশ্বজগতের সঙ্গে একাত্ম হয়ে পড়েন, দেই জগতে একচ্ছত্র-শৃদ্ধলার রাজত্ব। দে জগৎ নিত্য নব-প্রাণনায় অন্ধ্রপ্রাণিত। প্রোটাইনাদের ভাষায় বলি, শিল্পী স্থনরের অন্ধ্র্যানে দেই একের সঙ্গে, দেই অনস্ত মহাসন্তার সঙ্গে একাত্ম হয়ে ওঠেন। আর দর্শনের ভাষাতেই হোক অথবা শিল্পের ভাষাতেই হোক মর্ত্যবাদী মান্ত্র্য প্রত্যক্ষ করে সেই অনস্তের রূপ, অত্যের অস্ত্র্যের সঞ্চারিত করে দেই অন্তর্ভুক্তর সত্যটুকু।

## প্রথম স্তবক

মূল্যবোধ ও শিল্পবোধ
শিল্পের মর্মকথা
শিল্পে বাস্তবতা
শিল্পে সার্বিকতা
শিল্পে অধিকার ভেদ
শিল্পীর বৈরাগ্য
শিল্পে প্রয়োজনবাদ
শিল্প ও আনন্দ
শিল্প ও কল্পনা

## প্রথম স্থবক মূল্যবোধ ও শিল্পবোধ

নন্দনতত্ত্বের প্রথম প্রশ্নটি হল শিল্পমূল্যায়নের ও শিল্পবোধের প্রশ্ন। মামুষের আত্যন্তিক জীবন জিজ্ঞাসার দক্ষে তাঁর শিল্পজ্জিজাসাও ওতপ্রোতভাবে যুক্ত। এই শিল্পজ্জাসা মাহুষের মূল্যবোধকে কেন্দ্র করে আবৃতিত হয়। হল অফুশীলনের ফল। এই অফুশীলন-প্রবৃত্তিই মাফুষের কৃষ্টিকে ধারণ এবং বহন করেছে। মামুষের সভ্যতার পরিশীলিত রূপ হল এই রুষ্টি। সভ্যতা অর্থে সাধনা; জাতি যথন সামগ্রিক ভাবে সাধনায় সিদ্ধ হয় তথন তাকে সভ্য জাতি আখ্যা দেওয়া হয়। স্থসভা জাতি অর্থে আমরা দামগ্রিক সাধনায় সিদ্ধ একটি জাতির মানসচিত্রকে অবলোকন করি। এই সভ্যতারও কেন্দ্রবিন্দু হল সেই মানদণ্ড বা মাপকাঠিটি, যা দিয়ে মামুষের ক্বতিকে যাচাই করা যায়। তা হলে এমন কথা বোধহয় বলা চলে যে মাস্কুষের মূল্যবোধই হল তার শিল্প, তার সভ্যতা, তার কৃষ্টির নিয়ামক। উপমার ভাষায় বলা চলে যে মামুষের এই মূল্যবোধটুকু যেন নদীর বুকে জেগে থাকা একটি ছোট্ট ঘীপ; জীবনের চলমানতা, তার গতিময়তা একে স্পর্শ করে, আঘাত করে; তার আংশিক পরিবর্তনও করে। কিন্তু তার পূর্ণ বিলোপ সাধারণতঃ ঘটায় না। জ্মান্তরবাদে বিশ্বাসী হিন্দুরা বলেন যে, এটি আবার বংশ পরম্পরাক্রমে সঞ্চারিত করে দেওয়া যায় উত্তরপুক্ষদের মধ্যে। এই মূল্যবোধই হল মান্তবের 'কালচার' বা 'সংস্কৃতি'। বড় ঘরের ছেলে, কৃষ্টিসম্পন্ন পিতার পুত্র, এরা সহজাত প্রকৃতি বশেই 'কালচারড' হন , অর্থাৎ এঁদের মূল্যবাধটুকু সহজাত। এ রা সহজেই সংস্কৃতির তিলকধারী বলে সমাজে পরিচিত হন। এই ধরনের প্রচলিত বিশ্বাসের মর্মকথাটি হল এই বে এ দের মূল্যবোধটুকু মহাবীর কর্ণের কবচকুণ্ডলের মতোই সহজ ও স্বাভাবিক; জীবনের পরীক্ষা-নিরীক্ষায় এঁরা সহজেই উত্তীর্ণ হয়ে যান এই সহজাত মূল্যবোধটুকুর দাক্ষিণ্যে। কুরুক্ষেত্র যুদ্ধের প্রাক্তানে মহাবীর কর্ণের সঙ্গে পাগুবমাতা কুন্তীর সাক্ষাৎকারের সে ইতিকথাটি আমরা বিশ্বরের সঙ্গে পাঠ করি, তার মধ্যে পাই মানবতাবাদী কর্ণের কৃষ্টিসিন্ধ মননের প্রকৃষ্ট উদাহরণ। মাস্থবের যে মূল্যবোধ একদিন মৈত্রেয়ীকে বলতে উৰুদ্ধ করেছিল, "বেনাংং নামুডাস্তাং কিমংং ডেন কুণ্যাম্" ? তারই অমুরণন <del>ওনি মহামতি কর্ণের উক্তিতে---</del>

'মাতঃ, যে পক্ষের পরাজ্য়, সে পক্ষ ত্যজিতে মোরে করে। না আহ্বান।'

মৈত্রেয়ীর যে মৃল্যবোধ জাগতিক দকল ঐশর্থকে তুচ্ছ ক'রে অপ্রমন্ত মনে ৰৃত্যুঞ্জয়ী জীবনসাধনায় তাকে ত্ৰতী করে, দেই মৃদ্যবোধই মছামতি কর্ণকে রাজ্যলোড জন্ম করতে প্রেরণা দিয়েছে। এ তো আমরা প্রান্তিক উদাহরণের উল্লেখ করলাম। এগুলিকে কেন্দ্র করে আমরা মান্তবের নিত্যদিনের কর্মে বে মুল্যবোধের প্রতিষ্ঠা দেখি তার বিশ্লেষণ ও চরিত্র নিরূপণ কর্মে ব্রতী হতে পারি। এই মূল্যবোধই আমাদের চেনাশোনা জগতটার সব রূপ, সব রুস, সব গন্ধ, সব সংগীত ও সকল ঐশর্যের আধার। বাতাসে গাছের পাতা কাঁপে, নদীর জলে ঢেউ ওঠে, আকাশে মেঘ ভেদে যায়, এ দবই হল প্রাকৃতিক ঘটনা। সেই প্রকৃতিতে হুন্দরকে প্রতিষ্ঠা করা, তাকে আবিষ্কার করা এ হন মান্থবের মূল্যবোধের কৃতি। আমি যথন গোলাপের দিকে চোথ মেলে তাকিয়ে স্থন্দর বললেম তথন এই স্থন্দর-বলার পিছনে আমার পরিশীলিত মৃল্যবোধটি .গোপনে গোপনে কান্ধ করেছে। পুরুষের মূল্যবোধই নারীকে স্থন্দরী করেছে; আবার নারীর মূল্যবোধই পুরুষকে 'শালপ্রাংশুমহাভূজ' করেছে। আমাদের মূল্যবোধই কাল্পনিক রামায়ণের ইতিবৃত্তকে সত্যের মর্যাদা দিয়ে মহত্তম সত্যের জয়তিলক তার কপালে এঁকে দিয়েছে। তাইতো দেবাঁষ নারদ মহাকবি বান্মীকিকে বলতে পারেন—'সেই সত্য থা রচিবে তুমি'। মাহুষের মূল্যবোশের মধ্যেই আমাদের জাগতিক সভ্যাসভ্যের ধারণা অস্কুস্থ্যত। এথানে এ কথাটি স্পষ্ট হয়ে উঠছে যে কোনো একটি মূল্যের আলোকে কাল্লনিক কাহিনী ধথন ভাম্বর হয়ে ওঠে তথন তাও মহাসত্যের মর্যাদা দাবি করতে পারে। অর্থাৎ সত্য শুধুমাত্র ব্যক্তিনিরপেক্ষ বস্তুনির্ভর ঘটনা, Existence মাত্র নয়; সভ্যের চারিত্র্য-ধর্মও নিরূপিত হয় মাস্থ্রের মূল্যবোধের আশ্রয়ে।

প্রধানতঃ মূল্য হল ত্রিবিধ , সত্য, শিব এবং স্থলর—এই ত্রিমৃতিই হল মান্থবের মূল্যবোধের প্রতীক । সাধারণভাবে আমরা বিশাস করি যে যা আছে তার যথাযথ বর্ণনা দেওয়াই হল সত্যকথা বলার নামান্তর । সত্যবাদী ঘিনি তিনি ক্যামেরার চোথের মতো হুবহু ছবিটি ধরে দেবেন, হরবোলার হুবহু নকল করবেন। যিনি তা না করবেন তিনিই অনুভভাষণের অপরাধে অপরাধী। ক্ল্যানিক উদাহরণ, সর্বজ্যেষ্ঠ পাশুব বৃধিষ্ঠির । তিনি 'অশ্বামা হুত ইতি গজ' এই উক্তি করে নিত্যকালের অনুভভাষণের অপরাধে অপরাধী হয়ে রইলেন।

সভ্যবাদী যুধিষ্ঠিরের সমগ্র জীবনব্যাপী সভ্যসাধনা একটি ছোট্ট বিপর্ষয়ের মুখে পর্যুদ্ভ হয়ে গেল। আমাদের চোথে পাশুব-প্রধানের সেই গগনচুষী, মহিমময় রপটি থর্ব হয়ে গেল কেন-না, আমাদের সভ্যাশ্রমী যে মূল্যবোধ ভার সঙ্গে সংঘাত বাধল যুধিষ্ঠিরের ঐ 'অশ্বভামা হত ইতি গজ' উক্তিটির; আবার এমনই মজার কথা যে এই সভ্য মূল্যবোধের প্রয়োগের মধ্যে ফাঁক থেকে গেলেও লাহিত্য-কৃতির জগতে আমরা তাকে দোষের মনে করি নি। যেমন ধরা ঘাক মহাকবি সেক্ষপীয়রের 'ম্যাকবেথ' নাটকটির কথা; Witches বা প্রেতিনীদের 'ভানসিনান্দ ফরেস্টের' সচল হয়ে বেড়ানোর সহস্কে যে ভবিশ্বৎ বাণীটি ম্যাকবেথের রক্ষাকবচ হিদাবে গণ্য হয়েছিল এবং পাঠক ভার অসম্ভাব্যভার সহস্কে যথন কোন সন্দেহই পোষণ করে নি তথন চলমান 'ভানসিনান্দ ফরেস্টকে' প্রত্যক্ষ করে পাঠক অবিশ্বাস তো করেই নি, বরং ম্যাকবেথের জীবনে আদন্ন বিপৎপাতের আশক্ষায় শক্ষিত ও স্কর হয়ে গিয়েছিল। এথানে পাঠক সত্যের প্রতি শ্রদ্ধানীল হয়েও অসভ্যকে সভ্যরূপে প্রভাক্ষ করে যে শক্ষাও সংশয় ভোগ করে তা মূলতঃ নন্দনভাত্ত্বিক। অবশ্য মূল্যবোধের সমগ্র ইতিকথাটিই নন্দনভত্ব-আশ্রমী।

অসত্যকে সত্যরূপে গণ্য করে পাঠক বা দর্শক যথন হথ, ছঃখ, আনন্দ, বেদনা, সংশয়, বিশ্বয় প্রম্থ অহুভূতির ঘূর্ণাবর্তে আত্মহারা হয়ে পড়ে, তথন তার মধ্যে কোনো কাঁক থাকে না। জীবনের তথাকথিত অসত্যকে শিল্প-সত্য রূপে গ্রহণ করার মধ্যে যে যুক্তি আছে, তা হল নন্দনতত্ত্বগত। এই তত্ত্বের স্বপক্ষে ওকালতি করেছেন মহাকবি রবীক্রনাথ এবং ইংরেজ কবি কীটস্। রবীক্রনাথ সত্যকে বললেন 'রুণের টু্থ'। দার্শনিক একে বললেন Coherence। এই 'রুপের টু্থ' হ'ল coherence এবং তার স্থতিকাগার হল রবীক্রনাথের মতে আমাদের মনের 'হ্মিতিবোধ'। শিল্পের টু্থকে রূপের টু্থ বলে যে মূল্যধারণাকে নির্দিষ্ট করার প্রয়াস আমরা পেয়েছিলাম তা কিন্তু অত সহজে সার্থক হবার নয়। এই রূপের টু্থ বা হ্মিতিবোধ কথাটের কোন নির্দিষ্ট অর্থ নেই। অবশ্ব আধুনিক পণ্ডিতেরা বলবেন কোনো কথারই স্থনিন্দিষ্ট অর্থ নেই এবং অর্থ হল সম্পূর্ণরূপে ব্যক্তিনির্ভর। এই তত্ত্বির সত্যকে স্বীকার করলে আমাদের মূল্যবোধের ভিত্তি-ভূমিটি সম্পূর্ণরূপে ব্যক্তিকেন্দ্রিক হয়ে পড়ে। জ্বাতা-নির্ভর বা Subjective যে রস্ববোধ তা হল আমাদের স্বরক্ষ মূল্যায়নের মাপকাঠি।

তা হলে এ প্রশ্ন এখানে উঠবে যে রসবোধই যদি আমাদের সব রকমের মৃল্যবোধের মাপকাঠি হয় তা হলে রসিক কে ? কেন-না, যিনি রসিক হবেন তিনি এই ধরনের মৃল্যায়নের যথার্থ অধিকারী। রসিকের স্বরূপ নির্ধারণ করা অত্যন্ত ত্রুহ কর্ম। ভোজদেব তাঁর 'শৃঙ্গারপ্রকাশ' গ্রন্থে বলেছেন যে জীবন-শিল্পীরাই হল সত্যিকারের শিল্পরসিক। অর্থাৎ জীবনের মৃল্যমানের সঙ্গে শিল্পের মৃল্যমানের কোনো মৌল পার্থক্য নেই। অবশ্য ভোজদেবের এই মডটি ভারতীয় নন্দনতত্বে কারো কারো ঘারা শ্রুদ্ধার সন্দেহের অবকাশ আছে। আমাদের প্রাচীন রসশান্ত্রে কথিত 'চতুংযুষ্ঠিকলা' অথবা জৈনাগমে বর্ণিত দিসগুতি কলার অন্তিত্ব সম্বন্ধে নিঃসন্দেহ না হলে ভোজদেবের জীবনশিল্প ও চারুশিল্পের স্বাঙ্গীকরণ গ্রহণ করা বৃদ্ধিমান পার্যকের পক্ষে কঠিন হয়ে পড়বে। জীবন এবং শিল্পের বিস্থার কল্পনায় যদি একই হয় ভবেই ভোজদেবের অন্থ্যান সিদ্ধন্ধপে গৃহীত হবে।

পূর্বেই বলেছি আমাদের মূল্যবোধ হল ত্রিমূতি। সত্য হল তার অতি প্রকটরূপ অর্থাৎ সত্যমূল্যে মান্তবের অধিকাংশ অভিজ্ঞতারই মর্থাদা নির্ণীত হয়। মহাকবি রবীন্দ্রনাথ এই সত্যমূল্যেই ধরিত্রীর কাছ থেকে মাটির একটি তিলক ললাটে পরতে চেয়েছিলেন। মনীষী র মা র লা এই সতামূল্যেই শিল্পের যাচাই করতে চেয়েছিলেন। তাঁর মতে শিল্প বা Art যদি মিথ্যার বেসাতি করে তা হলে সে শিল্পে তাঁর কোনো প্রয়োজন নেই। অথচ একথা স্বীকার না করে উপায় নেই যে শিল্প সত্যের মতই আমাদের সংবেদন এবং প্রতিক্রিয়াগুলিকে নিয়ন্ত্রিত করে। বৃদ্ধি দিয়ে যাকে অনত্য বলে জানি তাকেই শিল্পসত্য বলে গ্রহণ করি এবং তাকে জীবনসত্যের সব মর্যাদাই দিই ; স্থান-বিশেষে সেই মর্যাদাটুকু জীবনসভ্যের মতোই আমাদের সংবেদন এবং প্রতিক্রিয়াগুলিকে নিয়ন্ত্রিত করে ৷ বৃদ্ধি দিয়ে যাকে অসত্য বলে জানি তাকেই শিল্পপত্য বলে গ্রহণ করি এবং তাকে জীবন সত্যের সব মর্যাদাই দিই; স্থলবিশেষে সেই মর্যাদাটুকু জীবনসত্যের প্রাপ্য মর্যাদাকেও অতিক্রম করে ষায়। শিল্পসত্য ঘথন জীবনসত্যের আসনে প্রতিষ্ঠিত তথন একটি অন্তত সমস্থার স্ষ্টি হয় এবং পাঠক ও দর্শক এই সমস্থা সম্পর্কে একেবারেই অবহিত হন না। উদাহরণ দিলে হয়তো আমাদের বক্তবাটা স্পষ্ট হয়ে উঠবে। মনে করা ধাক আমরা সেক্ষপীয়রের 'ওথেলো' নাটকের অভিনয় দেখছি। শুদ্রবস্না অপূর্ব

ক্ষপলাবণ্যময়ী ডেসডিমনা ছগ্ধফেননিভ কোমল শঘ্যা-আশ্রয়ী, ঘুমে অচেতনা; মহাবীর ওথেলো সম্ভর্পণে ডেস্ডিমনার শয়নকক্ষে প্রবেশ করছেন; মূর সেনা-পতির সমগ্র মুখমণ্ডলে আহত প্রেমের, আহত দর্পের ছায়া পড়েছে; ক্রুর প্রতিহিংসাবৃত্তি সেনাপতির তুই চোখে জালা ধরিয়ে দিয়েছে। তিনি যথন সস্ত-পূৰে 'Put out the light and then Put out the light' আবৃতি করতে করতে অতি নাটকীয় ভঙ্গীতে ভেসডিমনার দিকে এগিয়ে যান তথন সমগ্র দর্শকসমাজ রুদ্ধ নিশ্বাদে সেই চরম নাটকীয় মুহূর্তটির জন্ম অপেক্ষা করে। মহিলা দর্শকের। অনেকেই হয়তো সংজ্ঞা হারায়। পুরুষ দর্শকদের মধ্যে অনেকেই হয়তো পকেট থেকে ক্রমাল বের করে চোথ মোছে। মজার কথা এই যে দর্শকেরা স্বাই জানে যে এটি হল অভিনয়। নাট্যসত্যে জীবনসত্যের প্রলেপটুকুও নেই এবং এটি যে মিথ্যা, দর্শকগণ সে সম্বন্ধে সকলেই সচেতন। তার প্রকৃষ্ট প্রমাণ হল এই যে দর্শকের। কেউই চোথের সামনে নরহত্যা সংঘটিত হতে দেখেও তা নিবারণের কোন রকম চেষ্টা করে না। অভিনীত নাটক সম্বন্ধে দর্শকরা যে তার এক ধরনের মিথ্যাত্ব সম্বন্ধে সচেতন থাকে এটি তার প্রমাণ। এইটুকু বললেই নাট্যবস্তর স্ত্যাস্ত্য সম্বন্ধে শেষ বিচার হল না। কেন-না शांक मिथा। तल तृष्पि निरम्न जानि এवः প্রান্তিক বিশ্লেষণে तृष्पि नहर्ष्ण्ये यात অসত্যট্রকুকে ধরে ফেলে, তাকে কিন্তু দর্শকমনের সর্ববিধ সংবেদন ও প্রতিক্রিয়ার ব্যাপারে দর্শকেরা সত্য বলে গ্রহণ করে। ডেসডিমনার হত্যার দুশ্রে যে বীভৎস এবং ভয়ানক রসের অবতারণা করা হয় তার প্রতিক্রিয়া দর্শকদের মধ্যে অতিমাত্রায় প্রকট। কেউ-বা কাঁদে, কেউ-বা মৃহ্মান হয়ে পড়ে আবার কেউ-বা সংজ্ঞা হারিয়ে ফেলে। নাট্যের বিষয়বস্থকে মিথ্যা জেনেও এই ধরনের প্রতিক্রিয়া দর্শকদের মনে কেমন করে সম্ভব হয়, এটাই হল বড় প্রশ্ন ; এবং এই প্রশ্নটি আমাদের আত্যন্তিক শিল্পমূল্যবোধের সঞ্চে অঙ্গান্ধীভাবে জড়িত। নাট্যের বিষয়বস্থর দক্ষে, নাট্যে উপস্থাপিত চরিত্রের সঙ্গে একাত্ম হয়ে যাওয়ার-তত্ত্ব কিন্তু উপরোক্ত সমস্তা সমাধান করতে অপারগ। কেন না, দর্শক যদি নাট্যে উপস্থাপিত নিগৃহীত চরিত্রের দক্ষে একাত্মতা অমুভব করে তা হলে তার প্রধান কর্তব্য হবে আত্মরক্ষার চেষ্টা। একাত্ম না হয়ে দর্শক ধদি 'সহমরমী' হয় তা হলেও ঐ নিগৃহীত চরিত্রকে রক্ষা করার দায়িত্ব তার উপর বর্তায়। একেজে ডেসডিমনাকে ওথেলোর হাতে থেকে বাঁচাবার দায়িত তার। দর্শক কিছ যে দায়িত গ্রহণ করে না। তার নাট্যবোধের পক্ষে এ দায়িছটুকু অপ্রাসদিক। ﴿ সহুদয় হৃদয় সংবাদী পাঠক বা দর্শক জানে যে তার সামাজিক দায়িত্বের সঙ্গে শিল্পরসিক হিসাবে তার দায়িত্বের অনেক প্রভেদ আছে। > নাট্যরসিক নাট্যের বিষয়বস্তুর সঙ্গে বা চরিত্রের সঙ্গে একান্ম হয়ে যাওয়ার তত্ত্ব 'এহ বাহু'। একাত্ম হয়ে যাওয়া মনন্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণে রসবোধের পরিপম্বী বলেই গণ্য হয়। সহমমিতাবোধ সেই একাত্মভার পথে একটি বিরাট পদক্ষেপ। হতরাং সহমমিতাবোধও রসোপলন্ধির পথে বাধাস্বরূপ। কেননা, মনন্তাত্ত্বিক দূরত্ব রসোপলব্ধির প্রধান সহায়ক। শিল্পরসিক যদি শিল্পের উপজীব্যের সঙ্গে একাত্ম অহুভব করে তা হলে নাটোর কুশীলবদের মতই জাগতিক তৃঃথভোগ বা জাগতিক আনন্দভোগ করবে। শিল্পানন্দ, যাকে 'ব্ৰহ্মাস্থাদ সহোদর' বলা হয়েছে তা কিন্তু জাগতিক অভিজ্ঞতা-জাত আনন্দ থেকে একটু ভিন্ন ধরনের; উদাহরণ দিই—নাট্যে বা কাব্যে উপস্থাপিত আনন্দঘন পরিবেশটুকু দর্শনে আমাদের মনে যে আনন্দ সঞ্জাত হয় তা হল সাক্ষী হওয়ার আনন্দ। উপনিষদ কথিত সেই ছটি পক্ষীর কথা বলা যেতে পারে, যে পক্ষীটি ভোক্তা, তার মধুফল ভক্ষণজনিত যে আনন্দ, সেই আনন্দের সঙ্গে দ্রষ্টা পক্ষীটির দর্শনজনিত আনন্দের একট প্রভেদ আছে। দ্রষ্টা পক্ষীর আনন্দের অহুরূপ আনন্দ থেকেই শিল্প জন্ম নেয়। ভোক্তা পক্ষীর আনন্দটুকু প্রয়োজনের সঙ্গে সম্প,ক্ত। ভোক্তা পক্ষীর ক্ষেত্রে ভোজ্য বস্তুর আম্বাদন থেকে আনন্দের উৎপত্তি হচ্ছে আর দ্রষ্টা পক্ষীর ক্ষেত্রে অপরের আনন্দের আস্বাদন থেকে তার অন্তরে শিল্পানন্দের জন্ম। এই প্রসঙ্গে একথা বিশেষভাবে লক্ষিতব্য যে দ্রষ্টা পক্ষীর কেত্রে এই দর্শনজনিত আনন্দটুকু ভোক্তা পক্ষীর ভিন্নতর ফলাস্বাদনজনিত বেদনাদায়ক অস্কুতি থেকেও জন্ম নিতে পারে। আর এই সম্ভাবনা রয়েছে বলেই আমাদের জাগতিক জীবনের হৃঃথও শিল্পের উপজীব্য হতে পারে। শুধু হতে পারে তাই নয়, বস্তুত:পক্ষে এমন মতও রয়েছে যে আমাদের জাগতিক চরমতম হুঃখ পরম নন্দনতান্ত্রিক আনন্দের আকর— "Our sweetest songs are those that tell of saddest thoughts." নাট্যরসের ক্ষেত্রে এই সত্যটিকে সহজেই উপলব্ধি করা যায়। মঞ্চে যথন কোনো বিয়োগান্ত নাটকের অভিনয় হয় তথন তা থেকে রসিকজন আনন্দে স্থা পান করে। নাটকীয় পরিস্থিতি ষ্ডই তু:খ্জনক হোক না কেন ডা থেকে আনন্দ পান সহদয়হদয়সংবাদী দর্শকের দল। এ সত্যটি একট্

Paradoxical; কেমন করে রসিক স্থজন এই তুংখজনক বিয়োগাস্ত নাটক থেকে রদ আহরণ করে, তা হল শিল্পলোকের তুর্গম রহস্তের কথা। কেমন করে এটি ঘটে তার ব্যাখ্যা করা সহজ্বসাধ্য নয়। তাই বোধ হয় শিল্পকে 'মায়া' বলা হ'ল। প্রকৃতির সামগ্রিক জীবন ইতিহাস থেকে, তার নীরস অমুর্বরতা থেকে রস আহরণের দৃষ্টাস্ত হয়তো মেলে। পাথুরে পাহাড়ের বুকে শেকড় চালিয়ে বটগাছকে বাঁচতে দেখেছি। কিন্তু সে যুক্তি তো শিল্পের জগতে প্রযোজ্য হবে না। তা এই কারণে হবে না যে উপমা তর্কবিধি নয়। স্বতরাং এই দষ্টান্তের পরিপ্রেক্ষিতে বিয়োগান্ত নাট্য পরিস্থিতি থেকে সহাদয় হাদয়সংবাদী মামুষের আনন্দলাভের তত্ত্বকু অব্যাখ্যাত থেকে ধায়। এই হুজ্ঞে য়তা রয়েছে বলেই শিল্পতত্ব প্রসঙ্গে আমাদের তন্ত্রশান্তে বলা হল যে শিল্পী কেমন করে জীবন-দতা থেকে শিল্প-দতা স্পষ্ট করেন দে তত্ত্বটক রহস্থাবত এবং দে রহস্তের ব্যাপা। করতে গিয়ে তাঁর। উপমার আশ্রয় নিয়েছেন। উপমাটি হল, জীবন-সত্য এবং শিল্প-সত্য যেন হুটি গাছ। শিল্পী এক গাছ থেকে আর এক গাছে উড়ে বসলেন; কিন্তু কেমন করে কোন্পথে তিনি উড়ে গেলেন তার নিশানা কোথাও রইল না। বোধহয়, শিল্পের এই তুর্জ্জে য়তা শিল্পযুল্যায়নের রহস্তকে বেশী করে ঘনীভূত করেছে। শিল্প-মূল্যবোধ আমাদের একটি মৌল মূল্যবোধ। সে বোধ প্রয়োজনের কথা জেনেও প্রয়োজনকে অস্বীকার করেছে। তবে প্রয়োজনবোধের সঙ্গে শিল্পযুল্যবোধের বিভেদ রেথাটি কোথায় কী ভাবে টানা যায়, তা নিরূপণ করাও তুরুহ কর্ম। কেন-না, রবীন্দ্রনাথের 'মন্ত্রা' কাব্যগ্রন্থটির কথা বলতে পারি। সেখানে কিন্ধ এই প্রয়োজনবোধের সক্ষে শিল্পবোধের শুভদৃষ্টি ঘটেছে। তাদের মিলনও হয়েছে 'যদিদং হৃদয়ং তব, তদল্প হাদয়ং মম' পর্যায়ের। স্থন্দরের দক্ষে এখানে শিল্পের সমীকরণ ঘটে। ভাই বলভে পারি যে এই ধরনের ব্যতিক্রমে মান্থবের প্রয়োজনবোধ এবং শিল্পবোধ একাত্ম হয়েছে। অবশ্য এই ধরনের নজীর বিশ্বসাহিত্যের ইতিহাসে অতিমাত্রায় বিরস 🍃

'মহয়া' কাব্যগ্রন্থের প্রদক্ষে মাহ্নবের প্রয়োজনবোধের দক্ষে শিল্পের কী দম্পর্ক তা নিয়ে আলোচনার অবকাশ আছে। মাহ্নবের এই প্রয়োজনবোধকেই কেন্দ্র করে মাহ্নবের মূল্যজগডে 'শিবের' প্রতিষ্ঠা। মাহ্নবের মূল্যায়নের ধে ত্তিমৃতির কথা পূর্বেই বলেছি তার মধ্য মৃতিটি হল শিব এবং এই শিব মাহ্নবের প্রয়োজনকে কেন্দ্র ক'রে তার সামগ্রিক কল্যাণের মৃতিটিকে গড়ে ভূলেছে।

এই শিবই আবার নীতিশাল্তে 'শ্রেয়' এবং 'প্রেয়' রূপে প্রতিষ্ঠা পেয়েছে। নীতিশাল্পে যে শিবকে আমরা আদর্শ বা লক্ষ্য রূপে স্থাপিত করতে চেয়েছি সে শিব হল নীতিশাল্তের মানদণ্ডে নিরূপিত। নীতিশাল্তের নানান মতবাদিতায় তার রূপও বিভিন্ন; কোথাও বা ব্যষ্টিকল্যাণকে আশ্রয় করেছে, সাবার কোথাও-বা তা সমষ্টি কল্যাণের মধ্যে অন্তর্গূ দু আদর্শরূপে প্রতিষ্ঠা পেয়েছে। মানুষের আধিভৌতিক, আধিদৈবিক ও আধ্যাত্মিক উৎকর্ষকে অবলম্বন করেই মাহুবের সমগ্র সমুন্নত মানবিক মহিমার চিত্রটি আঁকা হয়েছে। এই সামগ্রিক কল্যাণই মান্তুষের আরাধিতব্য এবং শ্রেরে নিশানা। এই মূল্যের মহস্কটুকু শুধুমাত্র নীতিশান্ত্রের সীমানায় আবদ্ধ নেই, তার বিস্তার ঘটেছে মান্লুষের সর্ববিধ চিন্তায় ও কর্মে। এ অরবিন্দ যথন বলেন, তার সাধনায় তিনি ব্যক্তিগত মুক্তি চান নি, সে মুক্তিট্রু তিনি চেয়েছেন সমস্ত মান্নবের হয়ে—তথন মান্নবের উচ্চতম কল্যাণের প্রমৃত্ম সামগ্রিক রূপট্কু প্রত্যক্ষ করি। স্বামী বিবেকানন্দ যথন নির্বিকল্প সমাধির অনাবিল আনন্দে নিত্য অবগাহন স্নান করতে চান তথন তাকে ব্যষ্টি-কল্যাণের মহত্তম চিত্র বলেই গ্রাহ্য করা যেতে পারে। সেই ব্যষ্টি-কল্যাণ কিন্তু মহত্তম মর্যাদায় ভূষিত নয় বলেই ঠাকুর রামকুষ্ণ তাঁকে দে পথ থেকে নিবৃত্ত করেন। তিনি বলেন, দেশের অগণিত নরনারীর কথা ভূলে স্বামীজির নির্বিকল্প সমাধির নিত্য প্রফুল্লতায় ধারাস্নান স্বার্থপরতার নামান্তর। অর্থাৎ ব্যক্তি-মুক্তি সমষ্টির মুক্তির চেয়ে ছোট বলেই ঠাকুর রামকৃষ্ণ নরেন্দ্রনাথকে সে পথ থেকে তাঁকে নিবৃত্ত করান; নৈতিক মূল্যায়নের ক্ষেত্রে ব্যষ্টি-কল্যাণ যে সমষ্টি অপেক্ষা ন্যুন, এ তত্তটি স্থপ্রতিষ্ঠিত হল আর একবার। তুরীয় অধ্যাত্মলোকে যে তত্ত্ব সত্য নীতিশাস্ত্রের প্রচলিত মূল্য মানে তা স্বপ্রতিষ্ঠিত। Altruism ছেডে কোন স্বস্থ মানুষকেই Egoistic Hedonismএর পক্ষে ওকালতি করতে দেখা যায় নি। কেন না Altruism সমগ্র মান্তবের বুহত্তম কল্যাণকে আশ্রয় করে। এই সামগ্রিক কল্যাণবোধের সঙ্গে প্রসারিত অর্থে বৃহত্তম নীতিবোধটুকুও সম্প্রসারী (co-extensive)। অর্থাৎ আমাদের সমগ্র কল্যাণের ধারণাটুকু রুহন্তম অর্থে এই নীতিবোধ থেকে আহত হয়েছে। উদাহরণস্বরূপ উপনিষদের 'ঋত' ধারণাটিকে উপস্থাপিত করা চলে। যে বিশ্বব্যাপী নীতির ধারণা বিশ্বের সমস্ত সৃষ্টিকে বিধৃত করে রেথেছে তাকে উপনিষদে 'ঋত' বলা হয়েছে। উপনিষদ বিশ্বাস করে যে এই 'ঋতের' অন্ধিত্ব ব্যক্তি অনির্ভর ও বিশের, অন্তিতে অন্তর্লীন। কোথাও কেট 'ঋতের' ভচিতাকে

বাধিত করলে 'ঋত' প্রত্যাঘাত ক'রে অপরাধীকে আত্মসচেতন করে দেয়; অর্থাৎ বিশ্বের অলিথিত নৈতিক বিধানকে ভঙ্গ করলে সে বিধান দোষীর শাস্তি ব্যবস্থা করে। এথানে আমাদের বক্তব্য এই যে সম্পূর্ণক্লপে ব্যক্তি-নির্ভর य मान्यसत कन्गानत्वाध ठाटे-टे कामक्त्य व्यक्ति-व्यतिर्वत वाधीन, चर, নৈতিক পরিমণ্ডলরূপে স্বীকৃতি পেয়েছে। মামুষের নৈতিক মূল্যবোধের এই মহত্তম পরিকল্পনা স্থন্দরকেও অস্তর্ভুক্ত করে রেখেছে। মানবতাবাদের বৃহত্তম ধারণা এই 'ঋত' ধারণার দ**দ্ধে অঙ্গাঙ্গীরূপে যুক্ত**। তারই অঙ্গে স্থনরের প্রতিষ্ঠা। অতএব নৈতিকমূল্য এবং সৌন্দর্যমূল্য এ হুয়ের মধ্যে বিভেদক রেখাটি টানা কঠিন হয়ে পড়ে। একমাত্র প্রয়োজনকে অবলম্বন করেই এই তুই ধরনের মূল্যবোধকে পৃথক করা চলে। আবার এই প্রয়োজন-বোধের স্বরূপ বিশ্লেষণ করলে দেখা যাবে যে শিল্পের যে প্রয়োজন তার সঙ্গে নৈতিকের প্রয়োজনের একটা খুব মৌল পার্থকা নেই। নৈতিক হবার জঞ্জে মাতুষের মনে যে প্রেরণা ও মহৎ ক্ষুধার সঞ্চার হয় তা কিন্তু স্থন্দরকে সৃষ্টি করার প্রয়াদী হলেও হয়। এককথায় বলা চলে যে শিল্প সৃষ্টি করা বা সৌন্দর্য স্ষ্টি করা, আর নীতিশাস্ত্রোচিত কোন মহৎ কর্ম করা এ চয়ের মধ্যে কোন গুণগত পার্থক্য নেই। 'অপ্রয়োজনের প্রয়োজন' বা মহাদার্শনিক কান্টের 'Purposiveness without a purpose' এই শৈল্পিক প্রয়োজনকে যথাযথ वार्थिया करत ना । यथायथ मः छ्वा ना मिरत्र अवः अर्थित विस्नयन ना करत् आयता আমাদের খুশিমত যে দব শব্দ সৌন্দর্য-দর্শনে ব্যবহার করেছি তা কিন্তু সমস্তার স্বচ্ছতা না এনে ক্রমেই তাকে জটিল এবং হুর্বোধ্য করে তুলেছে। যদি বলি মানুষের প্রেমের কল্পনায় প্রয়োজনটা 'এহ বাহু' তা হলে তো একেবারেই অনৃতভাষণ করা হবে। কেন-না দেক্ষেত্রে মাহুষের প্রয়োজনটাই তার যল্যমান এবং অন্তিম আদর্শকে নিরূপণ করে। আবার যদি বলি স্থন্দরের ক্ষেত্রে, শিল্পের ক্ষেত্রে প্রয়োজনটা অপ্রাসঙ্গিক তা হলেও বোধ হয় ঠিক বলা হবে না। যেখানে প্রয়োজন নেই সেখানে অভাবও নেই; যেখানে অভাব নেই সেখানে কর্মচাঞ্চল্যও নেই। শিল্প যে নিরস্তর সাধনা সেই সাধনাও তো কর্মসাধনার নামান্তর। সেই কর্মসাধনা মাহুযের সমগ্র ব্যক্তিত্বকে আশ্রয় করে। অতএব শিল্প হল মামুষের সামগ্রিক ব্যক্তিত্বের প্রতিক্রিয়া। স্থতরাং যা শিল্প পদবাচ্য তার মধ্যে নীতিও অমুস্যত। শিল্পকে তাই নৈতিক হতে হবে! এ কথা আমার কথা নয়। এ কথা দেদিন বললেন মহামতি ক্রোচে

ঠোর সর্বশেষ গ্রন্থ 'My Philosophy'তে। মান্তবের শৈল্পিক মূল্যবোধ অর্থাৎ ক্রন্দর সম্বন্ধে মাফুষের যে ধারণা তার সঙ্গে তার শুভ ধারণার কোনো আত্যস্তিক বিরোধ নেই। রবীন্দ্রনাথ যাকে স্থমিতিবোধ বললেন তাকে কিন্তু সৌন্দর্যবোধ বা কল্যাণবোধ এ ছয়ের মধ্যে উপস্থিত থাকতে হবে। 'শিব ও স্থন্দর' ও চুয়ের পার্থক্য হল পরিবেশগত; অথবা বলা চলে যে মূল্যের নির্ণায়ক মাহুষের মনই স্থান এবং কাল বিশেষে এই মুল্যের মৃতি ও প্রকৃতি নির্ণয় করে। একজন যাকে স্থন্দর বলে, শিল্পোৎকর্য দেখে মুগ্ধ হয়, অন্ত জনের কাছে আবার তার এই সৌন্দর্যরূপ আবৃত হয়ে গিয়ে তার কল্যাণ-রূপটুকুই প্র'তভাত হয়। উদাহরণ দিই 'মালভিদা ফন মাইজেনবর্গ শেক্ষপীয়রের 'ওথেলো' নাটকের অভিনয় দেখে তার নাট্যোৎকর্ষের দারা আরুষ্ট না হয়ে তার কল্যাণ করার শক্তি দেখে অভিভূত হয়েছিলেন। তিনি এক পত্তে রঁমা রঁলাকে লিখলেন যে 'ওথেলো' নাটকের অভিনয় তার ব্যক্তিগত জীবনের সমস্থার সমাধান করে দিয়েছে। অতএব নাটকটি ভালো। এই ধরনের মূল্যায়ন তো হয়ে থাকে এবং এর সত্যতাকেও অস্বীকার করার কোন যৌক্তিকতা নেই। সার্ভেনতিসের লেখা 'Don Quixote De La Mancha' গ্রন্থটির কথা বলছি। Knight Errant এর বীরত, যথন নিপীড়িত ও অসহায় মাত্রুষকে রক্ষা করে তথন তার ঐশ্বর্য সীমাহীন হয়ে পড়ে। Europe-এ এই ধরনের বীরের। উৎসর্গীকৃত প্রাণ; অবলা নারী, নিরীহ অসহায় মালুযের সহায়ত। করাই তাদের ধর্ম। সে ধর্ম মালুযের শুভ বিদ্ধির কাছে চরম মর্যাদা পায়। সার্ভেনতিস যথন সেই নীতিকথার খেলনাগুলো পর পর সাজিয়ে অনব্য রূপ স্বৃষ্টি করেন তার গ্রন্থটিতে তথন দেখি শিব ও স্থন্দর একই মন্দিরে প্রতিষ্ঠা পেয়েছে। মানুষের কল্যাণবোধ এবং মারুষের শিল্পবাধের একীকরণ ঘটেছে। উপমা দিয়ে বলতে পারি, মামুষের কল্যাণরূপ তরণী সৌন্দর্যের পাল তুলে দিয়ে অসীমের দিকে যাত্রা করেছে Don Quixoteএর এই অলীক বীরত্ব কাহিনীতে।

মান্থবের মনকে যদি 'Unity' বলা হয় তা হলে সে মনের যে প্রতিক্রিয়া তার মধ্যে সমগ্র মানসিকতার ছাপ পড়ে। মূল্যায়ন তা শুভ সম্পর্কিতই হোক বা সত্য সম্পর্কিতই হোক তা সামগ্রিকভাবে এই মানসিকতার লক্ষণাক্রাপ্ত। যে কাজকে কল্যাণকর বলি ভারে মধ্যে একধরনের পরিমিতি বোধ থাকে। এই পরিমিতি বোধের রপটা কিছু পরিবেশ-ভেদে পান্টায়। সেখানে প্রয়োজনটা

যে রূপে দেখা দেয় সেই ভাবেই ঐ বিশেষ পরিপ্রেক্ষিতে শুভের বা কল্যাণের রূপটুকু ধার্য হয়। একথা অনস্বীকার্য যে শুভ বা কল্যাণটুকু হল প্রয়োজনের আহপাতিক। এই প্রয়োজনটা আবার ব্যক্তিকেন্দ্রিক। ব্যক্তিনির্ভর এই প্রয়োজনটুকু ধদি শুভের বা কল্যাণের নিয়ামক হয় তা হলে Collingwood-এর ভাষায় একে Subjective বলা ষেতে পারে। Collingwood এই Subjectivity বা ব্যক্তিনির্ভরতাকে এনেছেন মাহুযের শিল্পমূল্যায়নের প্রসঙ্গে। তার মতে এই Subjectivity বা জ্ঞাতা নির্ভরতা হল শিল্পের বা স্কল্পরের স্বরূপ লক্ষণ। এই জ্ঞাতা-নির্ভরতা ছাড়া শিল্পমূল্যায়নের অন্ত কোন মাপকাঠি নেই। শিল্প সম্বন্ধে যেটা সত্য, শুভ বা কল্যাণ সম্বন্ধে তা সমভাবেই প্রযোজ্য। প্রয়োজনের ধারণাটিকে আমাদের 'শুভ' এবং 'সৌল্যর্যের' বিভেদক (Differentia) হিসেবে ব্যবহার করা সমীচীন নয়। কেন না শিল্পীর মনেও শিল্পফন্তির জন্ম একটা অভাববোধ আছে, একটা 'মহৎ ক্ষুধার' আবেশ তাকে শীড়ন করে। তা হলে এভছভয়ের মধ্যে যখনই কোনো শ্রেণীকরণের সীমারেথা টানা হবে তথন আমরা যে ভূল করব, তর্কশান্তের ভাষায় যে অবভাস ঘটবে তা হল, সক্কর বিভজনজনিত অবভাস (Fallacy of Cross division)।

জ্ঞাতা-নির্ভরতা বা Subjectivity যদি আমাদের দৌন্দর্যবাধের এবং কল্যাণবাধের নিয়ামক হয় অর্থাৎ দৌন্দর্য এবং শুভের পরিমাপকল্লে আমরা যদি জ্ঞাতা-নির্ভর মানদণ্ডের প্রয়োগ করি তা হলে উভয়ের মধ্যে যে গুণগত কোনো ভেদে থাকে না দে কথা বলাই বাহুল্য। এখন বিচার করে দেখা যাক যে সভ্যমূল্যের মূল্যায়নে এই জ্ঞাতা-নির্ভবতা কতথানি সার্থক ? আমরা বস্তুজগতে যা কিছু প্রত্যক্ষ করি তার যথাযথ বিবরণ দেওয়াকেই 'সজ্য' বলে গ্রহণ করি অর্থাৎ অক্তিত্বের সঠিক বর্ণনই হল সত্য। সভ্য বস্তুতে নেই, সভ্য আছে আমাদের অবধারণে (judgement) ও আমাদের মননে। স্থতরাং বারা সভ্যকে বস্তুগত বলে ভাবেন তাঁদের ধারণ। ভ্রান্ত । প্রচলিত ধারণা এই যে, সভ্যকে বস্তুগত করে তুলতে পারলে ভবেই তা সর্বজনগ্রাহ্ম হয়। সামান্য বিশ্লেষণেই এই ধরনের বিচারে ভ্রান্তি চোথে পড়ে। 'আমার সামনে একটি টেবিল আছে'—এই উক্তিটি সঠিক ভাবে বর্ণনামূলক হলেই উক্তিটিকে সভ্য বলা হবে। এথানে প্রশ্ন উঠবে আমার সামনে যে টেবিলটি আমি দেখছি তা কী পুরোপুরি প্রভ্যক্ষজাত না কল্পনার সাহায্যে আমিটেবিলটিকে মনে মনে তৈরী করে নিচ্ছি? এই তৈরী করে নেওয়া বা con-

struction কার্য আমাদের মনের ধর্ম ; মনে যথনই দেখে তথনই সে তৈরী করে। আমার সামনের টেবিলটাও দে তৈরী করেছে। আমি চোথ মেলে একটা বিশেষ দৃষ্টিকোণ থেকে টেবিলের খানিকটা দেখি বাকিটা মনে মনে তৈরী করে নিয়ে টেবিলটিকে একটি পূর্ণাঙ্গ টেবিলের মূল্য দিই। তা হলে এ কথা বলতে পারি যে তার অন্তিত্বের সত্যতাটুকু (Reality) আমারই স্ষ্টি। স্থতরাং জ্ঞানতত্ত্ব correspondenceবাদীদের মত গ্রহণ করলেও তার মধ্যে জ্ঞাতানির্ভরতা অনেকথানি স্থান জুড়ে থাকবে। যদি আমি টেবিলটিকে মনে মনে ভৈরী ক'রে থাকি তা হলে সত্য বা Reality নিরূপণের ক্ষেত্রে জ্ঞাতানির্ভরতা বা Subjectivity কে বাদ দেবার উপায় নেই। Correspondence বাদীর। যে জ্ঞাতা-অনির্ভর বস্তুগত দত্যের কথা বলেন তা অলীক কল্পনামাত্র। Reality স্ষ্টির ব্যাপারে Subjectivity বা জ্ঞাতা-নির্ভরতার ভূমিকা অনস্বীকার্য। Correspondenceবাদীদেরও এই Subjectivityকে স্বীকার করতে হবে। কেন-না, দ্রভামান জগতের মধ্যে, আমাদের চারপাশের পরিবেশের মধ্যে এই জ্ঞাতার অবদান সবার অলক্ষ্যে রয়ে গেছে। স্থতরাং দেখা যাচ্ছে স্থনরের বেলায়, কল্যাণের বেলায় যে জ্ঞাতানির্ভরতা বা Subjectivity স্থন্দর এবং কল্যাণের পূর্ণ রূপটুকু সংযোজনের সহায়তা করেছিল তা আবার Reality'র সত্যের বেলাতেও সমান ভাবে কর্মতৎপর।

এই আলোচনার আলোকের পরিপ্রেক্ষিতে বলা চলে যে Plato-র Republic, Ion ও Phaedrus গ্রন্থে কথিত অনুকৃতি তত্ত্ব সঠিকভাবে কাব্য বা শিল্পের চারিত্র্য নির্ধারণ করে নি। অবশ্য আমরা জানি যে গ্রীক দার্শনিক জ্ঞাতা-অনির্ভরতাকে (objectivity) সর্বোচ্চ মর্যাদা দিয়েছিলেন তাঁর দর্শনে। তাঁর দৃষ্টিকোণ থেকে হয়তো তত্ত্বগতভাবে তাঁর মত সমর্থনযোগ্য। কিন্তু আমাদের বিশ্লেষণে আমরা এই জ্ঞাতা-নির্ভরতাকেই সবচেয়ে বেশী মর্যাদা দিয়েছি। ফলে, Epistemologyএর correspondence তত্ত্ব অথবা নন্দনতত্ত্বের অনুকৃতিবাদ আমাদের কাছে গ্রহণযোগ্য হতে পারে। কেন-না যাকে অন্থকরণ করছি তাও ত আমারই সৃষ্টি:

'আপন মনের মাধুরী মিশায়ে তোমারে করেছি রচনা
তুমি আমারই গো তুমি আমারই…।

এ কথা শুধু কবির প্রেয়দী-কল্পনার বেলাতেই সত্য নয়, এ কথা সত্য হয়ে উঠেছে আমাদের দ্ববিধ মূল্যায়নের ব্যাপারে। প্রস্কৃতি বা দৃশ্রমান জগতের

রূপ বা রস যদি প্রষ্টার অবদান হয় তাহলে জ্ঞাতানির্ভরত। হ'ল একদিকে যেমন বস্তুজগৎ স্থাষ্টর মন্ত্রগুপ্তি তেমনি আবার তা নিয়ন্ত্রণেরও নিয়ামক; এক কথায় সত্য, শিব, স্থানর, এই ত্রিবিধ মূল্যের স্থাতিকাগৃহ।

এই মূল্যায়ন প্রসঙ্গে আর একটি কথা বলা দরকার। সেটি হ'ল শিল্পের সঙ্গে স্থন্দরের যোগটুকুর কথা। শিল্প যখন শিল্প হয়ে ওঠে তা কী দব সময়েই স্থলরের পরিপূরক হয়? অর্থাৎ প্রক্বতির মধ্যে যাকে স্থলর দেখি তা-ই কী কেবল শিল্পের উপজীব্য ? যাকে আমরা কুৎসিত বলি তার স্থান কী শিল্পে নেই ? প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতা বা Empirical Evidence বলে যে কুংসিত ও শিল্পের থাসদরবারে দরবারী। নোতর্দামের সেই কুঁজো লোকটা, রামায়ণের কুঁজি মন্থরা—এরাও শিল্পলোকে ভাম্বর চরিত্র। প্রাকৃত জীবনে এদের তো স্থলর বলি না। অথচ শিল্পলোকে এদের সে মর্যাদা দিতে তো আমাদের বাধেনি। এটা কেমন করে হ'ল ? তবে কী প্রাকৃত স্থন্য ও শিল্প স্থন্য এরা এক নয় ? অর্থাৎ এই চুয়ের মূল্যায়নের মাপকাঠি কী বিভিন্ন ? বলা যেতে পারে যে প্রকৃতি যাকে কুংসিত করে গড়েছে অর্থাৎ আমাদের চোথে যাকে কুৎসিত মনে হয় তা কী প্রক্লতির কারিগরী-নৈপুণ্যের অভাবের জন্ম ? অর্থাৎ প্রকৃতি কী যা প্রকাশ করতে চেয়েছিল তা প্রকাশ করতে পারে নি ? এ কথা এথানে মনে রাখতে হবে যে প্রকৃতির এই পারা না পারা এটা প্রতিভাত হচ্ছে দর্শকের চোথে। অর্থাৎ প্রকাশ বিফলতা প্রকৃতির ক্ষেত্রে না ঘটে থাকলেও আমরা তা প্রকৃতির উপর আরোপ করে তার সৃষ্টি বিশেষকে কুৎসিত দেখি। এটা আমাদের দেখার ধর্ম ; প্রকৃতির স্বষ্টির ধর্ম নয়। প্রকৃতিতে যাকে কুৎদিত দেথলেম তাকে যথন প্রাকৃতিক সংলগ্নতা থেকে অসংলগ্ন কবে তুলে এনে আমার কবিতায় বা ছবির ক্যানভাসে বদাই তথন তাকে এক নতুন ধরনের সংলগ্নতা বা coherence দেবার চেষ্টা করি। যথন তা সার্থকভাবে দিতে পারি আমার কাব্যে বা ছবিতে তথন তা স্থন্দর হয়ে ওঠে। তাই পণ্ডিতেরা বলেছেন যে শিল্পলোকে প্রাকৃতিক অম্বনরেরও স্থান আছে; Ugly is not a non-value but a disvalue. কুৎসিত ধৃদি Non-valueও হ'ত কোনো একজন দর্শকের চোথে বা কোনো এক রসবস্তার মূল্যায়নে ভাহলেও আর একজনার চোথে অন্য এক রদবেন্ডার মূল্যায়নে তার value হবার পথে কোনো বাধা ছিল না। কেন-না, উপনিষদের সেই দ্রষ্টা পাথিটির কথা শ্বরণ করুন। সে তোভোক্তা পাখিটির হৃঃথ এবং স্থুখ এ হুম্নের ব্যাপারেই সমান

ভাবে উদাসীন; ভোক্তা পাথির ক্রন্দনেও দে আবিশ্রিকভাবে কাতর হয় না অথবা তার উল্পাদেও দে উল্লসিত হয় না কোনো বাঁধাধরা নিয়মে। তার নিয়ম তার নিজের তৈরী। ভোক্তা পাথির হুথেও দে আনন্দিত হতে পারে আবার তৃঃথেও দে আনন্দিত হতে পারে। যথনই দে পুলকিত হবে তথনই দে আনন্দে শিল্পের জন্ম ঘটবে। শুধু শিল্প কেন সমগ্র সৃষ্টিই তো আনন্দ থেকে জন্ম নেয়। সত্যা, শিব, স্থন্দর—এদের জন্মও এই আনন্দেরই মৌল ভূমিতে—
"আনন্দান্ধ্যেব থলিমানি ভূতানি জায়তে:-"



## শিলের মর্মকথা

জীবনের প্রাঙ্গণে স্থন্দরের আবিভাব বারবারই ঘটেছে. তবু মাহুষ আজও ব্ঝি তার পূর্ণ অর্থ খুঁজে পায়নি; ক্ষণিকের একান্ত রূপলীলার মাঝে অরূপের সন্ধান চলেছে, চলেছে অনুসন্ধিৎসার অভিযান। জানি না সে অভিযান ব্যর্থ হবে কি দার্থক হবে। মান্থযের অন্বেষণের শেষ নেই। তার চরম বিচার করবার দিন আজও আদেনি, কখনো আদবে কিনা তার উত্তরও দেবে ভবিশ্বত। বসস্ত বাতাস আন্দোলিত পলাশ পারুলের গতিচ্ছন্দ, মর্মর মৃথরিত সায়াহ্নের রহস্থদন নিঃসঙ্গ বনপথ, আমাদের মনে বিভিন্ন রসের সঞার করে, একথা শত্য: বালাক-সম্ভবা প্রত্যুষের শিশু সুর্য তার আলোর আবেদনের মধ্যে যে সন্দেশ প্রচ্ছন্ন রাথে, তা আমাদের কাছে প্রম এখানে ফুল ফোটা জ্যোৎস্না, ছেঁড়া ছেঁড়া মেঘের নিরস্তর ভেদে যাওয়া, ওথানে বাভাদের বাঁশরীর দঙ্গে বন বেভদের সাবলীল নৃত্য ভঙ্গিমা রূপপূজারী মাহুষের কাছে আবেদন জানায়। তাই মাহুষ চায় তার ছন্দে ও স্থরে, তার লেখায় ও রেখায়, তার বর্ণ-বিস্থাদে শাশ্বত করতে এই পলাতক সৌন্দর্যকে। সে ইলোরা ও অজস্তার বুকে আঁকে তার স্বাক্ষর, সে কালির আঁচড়ে কাগজের বুকে রচনা করে মাহুষের শাখত প্রণয় আর বিরহ বেদনার অমর কাহিনী। কবি কল্পন। উজ্জীবিত উজ্জয়িনী আজও বেঁচে আছে হাজারে। মনের গহনে। সেথানে নারীরা আজও কালো কেশের মাঝে কুরুবকের চূড়া পরে, আজও জীবন সেখানে মন্দাক্রান্তা তালে যে যুগের জীবন নিঃশেষ হয়ে গেছে মহাকালের স্থুল হস্তাবলেপে তাকেই শিল্প শাশ্বত করেছে, অমর করেছে মাত্রবের শ্বতির মণিকোঠায়।

শ্রিই শিল্ল, সাহিত্য, সংগীত, এক কথায় যাকে আমরা আট বলব তার সতিকিবরে মূল্য কতটুকু? এই ধরনের মূল্য বিচারের প্রশ্ন ওঠে তখনই যথন আমরা প্লেতোর কথা পড়ি; যথন তাঁর মত মনীষী আটকে "Copy of a copy" অর্থাৎ 'অস্কৃতির অস্কৃতি', নকলের নকল এই আখ্যা দিয়ে তাঁর আদর্শ 'রিপারিক' থেকে নির্বাসিত করতে চান। তাঁর মতে শাশ্বত সত্য হ'ল 'Idea' এবং এই পরিদৃশ্যমান জগৎ, হাসি-গান-আলো-ভরা মায়াময়, মধুময় প্রকৃতি সেই আইডিয়ার ছায়ামাত্র। আট আবার প্রকৃতিকে অস্কুকরণ করে। তাই আট হল অস্কৃতির অস্কৃতি প্রপ্রকৃতি প্রতিরে মহুকৃতি

from Reality'.—আর্টের ধরা-ছোঁয়ার বাইরে মহাসন্তার অবস্থান। তাই আর্টে আমরা সত্যের সন্ধান পাই না। আর্টের মধ্যে সত্যের প্রকাশ নেই। তাই আর্ট সত্যের বাহন নয়। আর্টের মূল্যবিচারের, এই কি শেষ কথা? মহাদার্শনিক প্রতাের প্রতি পূর্ণ শ্রদ্ধা জ্ঞাপন ক'রে আমরা বলব যে আর্টের মূল্যবিচারের এই শেষ কথা নয়। আর্ট প্রকৃতিকে প্রতাের অর্থে অফুকরণ করে কি-না সে বিষয়ও মতভেদের অসম্ভাব নেই। (অবশ্য আর্টে প্রকৃতির অফুসরণ অনস্বীকার্য, এ অফুসরণ অন্ধ অফুসরণ নয়, এ হ'ল নৃত্রু ক'রে প্রকৃতিকে স্কষ্টি করা। দার্শনিকেরা যাকে 'Mechanical imitation' বা যারিক অফুরুতি বলেছেন, এ তা নয়। প্রষ্টার স্কৃষ্টি যেখানে ব্যাহত হয়েছে জড় পদার্থের জড়ত্বের জন্ম সেখার সমৃদ্ধ হয়।〉

ঠিক এই ধরনের কথাই আমরা শুনি আরিস্ততলের মুখে; আবার দার্শনিক-শ্রেষ্ঠ হেগেলও শুনিয়েছেন ঠিক একই ধরনের কথা। দৃশমান জগতের বাইরে যে নিরালম্ব মহাস্ভার স্বেচ্ছার্ত নির্বাসন ঘটেছে, তারই অপূর্ণ প্রকাশ আমরা প্রত্যক্ষ করি আমাদের পরিচিত জগতে। আর্ট হ'ল প্রকৃতির মাঝে এই আংশিক ব্যক্ত সত্যকে পরিপূর্ণ রূপদানের প্রয়াস। জড় পদার্থের অন্তর্নিহিত অবস্থাবৈগুণ্যে জড় জগতের মধ্যে সত্যকে আমরা তার পূর্ণ স্বরূপে পাই না। তাই প্রয়োজন হয় আটের; 'Art Supplements nature'. আর্ট অপূর্ণ প্রকৃতিকে পূর্ণতর করে। শিল্পীর কাছে, শিল্পরসিকের কাছে এই হ'ল আটের সত্যিকারের পরিচয়। মান্ধুযের আত্মার স্বাক্ষর পড়ে সার্থক শিল্পে। তাই শিল্প বা আর্টের মর্মকথা হ'ল চিন্ময় আগ্রার নিগৃত মর্মবানী। প্রকৃতির অগীত সংগীত বিশুদ্ধ তান লয়ে গীত হয় শিল্পীর লেখা ও রেখার, স্কর ও ধ্বনির অপূর্ব সমন্বয়ে। 'স্বয়ং প্রকাশ' 'Absolute ভাস্বর হয় শিল্পের বর্ণ আলিম্পানে। ইন্দ্রিয়গ্রাহ্ জগতে ইন্দ্রিয়াতীতের প্রতিষ্ঠা করে আর্ট। তাই হেগেল বলেছেন, 'Art is the sensuous presentation of the Absolute'. খিনি ইন্দ্রিয়ের অতীত সেই মহাসত্তাকে ইন্দ্রিয়গ্রাহ্ম রূপদানের প্রয়াসই হ'ল আর্টের মূল কথা, শিল্পের পরমতত্ত্ব 🕽 🍃

শিল্প প্রকাশ করেছে শিল্পীর অম্বভবকে, তার অপরোক্ষ অম্বভৃতিকে। শিল্পী হ'ল বেদান্তের স্বন্ধ সন্তা, অনির্ভর, অসীম, ক্ষয়হীন। এই চিন্মর সন্তার প্রকাশ ঘটে শিল্পে। শিল্পী হ'ল মাহুষের চিন্ময়ী শক্তির লীলারূপ। মাহুষ

যেখানে বন্ধনমূক্ত সেথানে সে ভগবান, সে ব্রহ্ম। তাঁর লীলায় বিশ্বসংসার স্পষ্ট হয়। আর ভগবান যেথানে নররূপে মোহগ্রস্ত দেখানে তাঁর লীলায় ফোটে শিল্পীর সৃষ্টি কমল। জীবনের এবং জগতের ভোগের আমন্ত্রণে শিল্পী প্রত্যুত্তর দেয়—সেই কাজটুকুই হ'ল শিল্প। সে শিল্প হ'ল মোহমুগ্ধ ভগবানের চিন্ময় শক্তির আর এক প্রকাশ। এখানে আমরা বৈদান্তিক শঙ্করাচার্যের 'তত্তমিদি' তত্ত্বের আশ্রয় নিচ্ছি হেগেল এবং ক্রোচের নন্দতত্ত্বের একটা সমন্বয় ঘটাবার প্রত্যাশায়। এই চুই তত্ত্বের স্বষ্ঠু সমন্বয় ঘটলে একদিকে শিল্পকে মহাসত্যের এবং মহাসতার প্রকাশের পটভূমি হিসেবে নেওয়া যায়, আবার তাকে শিল্পীর অপরোক্ষ-অমুভৃতির প্রকাশকে শিল্প হিসেবে গ্রহণ করা চলে। গারগিয়ালো, ক্যালিগারো প্রমৃথ ক্রোচের শিয়েরা, ভেস্করি এবং জার্মানীর ফর্মালিস্টের দল—এঁরা সবাই ক্রোচর প্রকাশ-সর্বস্ব শিল্পতত্ত্বের বিরোধিতা করেছেন। শিল্প কোন বস্তুকে প্রকাশ করবে, সে কথাটাও ভাবতে হবে, একথা এই সব সমালোচকেরা বলেছেন। এখানে যদি আমর। বৈদান্তিক মতবাদী হই, শঙ্কর বেদান্তে আস্থা স্থাপন ক'রে যদি একথা বলতে পারি যে আমিই সেই বন্ধ, হেগেলের Absolute বা দার্শনিকের মহাসভা, তাহ'লে শিল্পবস্থ নিয়ে বিরোধের অবসান হয়। আমরা অন্য এক পথ দিয়ে ক্রোচীয় প্রতায়ে উপনীত হই। ( কোচে বলেছেন শিল্পে প্রকাশটাই বড় কথা, শিল্পের বিষয়বস্কটা গৌণ। যে কোনী বিষয় নিয়ে বড় শিল্পকর্ম স্বাষ্টি করা চলে।

আমরা এই তত্ত্বেই ফিরে আদি যদি বলি যে সর্ব বস্তুই হ'ল 'Absolute' বা মহাসত্তার প্রকাশ। তা হ'লে বিষয়ে বিষয়ে বিষয়ে বস্তুতে বস্তুতে আর গুণগত কোনো ভেদ রইল না। যে কোন বিষয়ই শিল্পের উপজীব্য রূপে গৃহীত হ'তে পারে তবে দেটা শিল্পকর্ম হয়ে উঠবে শুধু প্রকাশের গুলে, শিল্পীর শিল্পকল্পনার প্রসাদে। এইবার আমরা শিল্পকে ম্থাতঃ প্রকাশ হিসেবে গ্রহণ করেও শিল্পকর্মকে 'Absolute' বা মহাসন্তার প্রকাশ হিসেবে দেখতে পারি। এই ভাবে ক্রোচীয় ও হেগেলীয় নন্দনভাত্ত্বিক ধারণার সমন্বয় ক'রে একটা নতুন চিন্তাধারার স্ক্রপাত করা যেতে পারে।

এখন আমরা এটুকু বলতে পারি খে, আর্ট শুধু কথা নিয়ে বা রঙ নিয়ে, স্থর নিয়ে বা ঢঙ্ নিয়ে থেয়ালী মাছুষের বিলাস নয়। (আর্টের গোড়ার কথা হ'ল 'রিয়ালিটি' বা পরম সত্যকে প্রকাশ করা।) তুলির বর্ণবিস্থানে, কালির আঁচড়ে বা স্থরের সার্থক স্বাষ্টতে শিল্পী যে ইন্দ্রলোকের প্রতিষ্ঠা করে, তা

রিয়ালিটি'মুখী। আমি রিয়ালিটি অর্থে বাস্তবতা বোঝাতে চাইনি। দার্শনিকপ্রবর ব্রাডলির অর্থেই রিয়ালিটি শব্দের ব্যবহার করেছি। 🗸 পরিদৃশ্যমান জগতের অন্তরালে যে মহাসন্তার 'অবাঙ্ মনসগোচর' অবস্থান তাঁর প্রকাশই হ'ল স্ত্যিকারের শিল্পীর শিল্প এষণা ١> আমাদের বাইরের জীবনে আমোদ-প্রমোদের প্রয়োজনে, বহিরদের তৃথি সাধনে অথবা চিত্ত বিনোদনের উদ্দেশ্যে হয়তো আর্টকে আমরা ব্যবহার করি সাধারণ পণ্যের মতো, কিন্তু আমরা যেন ভলে না যাই যে আর্টের এটা অপচয়ের দিক, অপব্যবহারের দিক। যাকে আমরা 'Art in industry' বা 'বাণিজ্যিক শিল্পকলা' বলি, দেখানে আর্টের প্রকৃত মর্যাদা পদে পদে ক্ষুণ্ণ হয়। আর্টের স্ত্যিকারের প্রয়োজন মায়ুষের প্রকৃতির ক্ষধা মেটানো নয়। সেখানে আর্টের এই ধরনের অপব্যবহার লক্ষ্য করে হেগেল বলেছেন যে এ ক্ষেত্রে আর্ট বা চারুকলা তার স্বকীয়তা, তার স্বধর্মটুকু হারিয়ে ফেলে। আর্ট অপরের দাসস্থ করে। ("In this mode of employment art is indeed not independent, not free but servile.") এই ধরনের অপব্যবহারে আর্টিষ্টের স্ঞাট-স্বাধীনতা ব্যাহত হয়; আর্টিষ্ট বা শিল্পী আনন্দলোকের চাবিকাঠিটি হারিয়ে ফেলেন। শিল্প-রসিকের আনন্দলোকে উত্তরণের স্বপ্র নিম্ফল হয়।

এই প্রসঙ্গে আর্টের ক্ষেত্রে অফুলরের (ugly) স্থান আছে কিনা সে সদ্ধ্যে তু' একটি কথা বলতে চাই। আমাদের সূল বৃদ্ধিতে আর্টের ক্ষেত্রে অফুলরের প্রবেশ নিষিদ্ধ। কিন্ধ শিল্প রসিকের কাছে, শিল্প সমালোচকের দৃষ্টিতে অফুলরে অপাংক্রেয় নয়। আর্টের রাজ্যে কেবল ফুলরেরই (beautiful) একচেটে অধিকার সাব্যন্ত হয়নি। স্থলরের সঙ্গে আর্টের আত্মিক যোগের কথা আরিশুভল স্বীকার করেন, না—"Aristotle's conception of fine art so far as it is devoloped is entirely detached from any theory of the beautiful—a separation which is characteristic of all ancient aesthetic critictsm.

বুচার আরিস্ততলের আর্ট সম্পর্কিত মতবাদের আলোচনা করিতে গিয়ে আরও বলেছেন —

"He makes beauty a regulative principle of art but he never says or implies that the manifestation of beautiful is the end of art."

আর্টের লক্য স্থন্দরকে রূপদান করা নয়, সত্যকে প্রকাশ করা। সভ্যের ব্যাপ্তি কেবলমাত্র স্থন্দরের মধেই সীমাবদ্ধ নেই, অস্থন্দরের রাজ্যেও তার অবাধ প্রবেশ। তাই ক্রোচে প্রমৃথ আধুনিক নন্দনতত্ত্বিদের। অস্থন্দরের দাবীকে অসমান করার অন্তায় স্পর্ধা প্রকাশ করেন নি। দার্শনিকের দৃষ্টিভঙ্গী নিয়ে এই প্রশ্নের বিচার করতে বললে আমরাও অহ্নন্সকে আর্টের রাজ্যে প্রবেশাধিকার না দিয়ে পারি না। কারণ স্থন্দর এবং অস্থন্দর, ভালো এবং মন্দ, সকল ক্ষেত্রেই আমরা একই মহাসন্তার প্রকাশ দেখতে পাই। যদিও মাহুষের অভিজ্ঞতার জগৎ দেই ব্রহ্মরূপেই রূপময় তবুও আমরা স্থুকর অস্থলরের ভেদ করি আমাদের শিক্ষা, দীক্ষা, রুচি ও দৃষ্টিভঙ্গী অমুসারে। কোন বস্তুই মূলতঃ স্থন্দর বা আত্যন্তিক ভাবে অস্থন্দর নয়। আমরা একণ। জানি যে আজ যাকে স্থন্দর দেখি কিছুকাল পরে সে-ই আবার অস্থন্দর রূপে প্রতিভাত হয়। যৌবনের রঙীন আলোর রংবাহারে যাকে স্থন্দর দেখেছিলাম সেই-ত' আবার বার্ধকোর সায়াহ্নের মান আলোয় অস্তব্দর হয়ে দেখা দেয়। চাঁদের আলোয় সেদিন হয়তো মুগ্ধ হয়েছিলাম খেদিন স্কম্ব দেহে নদীপথে বার হয়েছিলাম নর্মস্থীর সাথে। আর আজ অস্কুস্থ শ্যায় চাঁদের আলোর প্রবেশ-পথ রুদ্ধ করে দিলাম নিজের হাতে। ভালো লাগে না এই ভাবালুতা কথন কখন! এতো জীবনের অতি পরিচিত অভিজ্ঞতা। এই ভালো লাগাটুকুই তো হ'ল স্থন্দরের শেষ কথা। এক যুগে একটা বিশেষ রূপকে ভালো লাগলো, তাকে বললাম 'স্থন্দর'। পরের যুগের মাহুষের ফচি বদলাল। ভালে। লাগল না তাদের আর সেই পুরনো রূপের কাঠামো। তারা তাদের আপন মনের মাধুরীটুকু মিশিয়ে স্ষ্টি করল না শিল্পের রূপবস্তুকে। তারা অস্থনর অপাংক্তেয় হয়ে রইল সাধারণের আনন্দের ভোজে। আবার হয়তো কয়েকশো বছর পরে নতুন যুগের শিল্পী এসে তাদের মর্যাদা দিল। এমন তো কতবারই ঘটেছে ইতিহাসে। তাই বলছিলাম স্থন্দর-অস্থনরের তত্ত্ব হ'ল মানসিক; তাই এ তত্ত্ব আপেক্ষিক। সম্যক দৃষ্টির পটভূমিকায় স্থন্দর অস্থন্দর নেই। সে দৃষ্টি হ'ল বিশ্ববিধাতার দৃষ্টি—দার্শনিক এ দেথাকে বলেছেন 'Sub specie Aeternitatis দৃষ্টি; বিশ্ববিধাতা আপনাকে প্রকাশ করেছেন স্কটির অণুতে পরমাণুতে। এই মহাসন্তার প্রকাশই যদি আর্টের উপজীব্য হয় তবে আর্টের ক্ষেত্রে স্থন্দর এবং অস্থন্দর উভয়ের দাবিই হবে স্বতঃমীক্বত। অবশ্র ক্রোচে অক্স যুক্তি দিয়ে অফ্লরকে আর্টের রাজ্যে প্রবেশাধিকার দিরেছেন।

ডিনি বলেছেন, "But if the ugly were complete, that is without any element of beauty, it would for that very reason cease to be ugly.....the disvalue would become non-value; activity would give place to passivity."

অর্থাৎ সহজ ভাষায় বলতে গেলে অবিমিশ্র অস্কুনর জগতে কথনই সম্ভব নয়। তাই আপতঃ অস্থন্তরে মধ্যেও স্থন্তরের প্রশালিল্পরসিক খুঁজে পান। স্থন্তরের অলক্ষ্য স্পর্শে অস্থন্দরের মধ্যে রূপান্তর ঘটে, তাধরা পড়ে শিল্পীর চোথে। তাই দেখি শিল্পেও সাহিত্যে সমাজের নীচের তলায় অস্কলর জীবনের কাহিনীও রদোত্তীর্ণ হয়েছে। এই যুগের মনোবিজ্ঞানী মান্তুষের রসবোধের মূল স্থুত্রটি অনুধাবন করেছেন সঠিক ভাবে। তাই দেখি এযুগের আর্ট ক্রমেই হচ্ছে গণতান্ত্রিক অর্থাৎ তা জীবনের সর্বস্তরের সর্ব মাম্ববের প্রতিনিধিত্ব করছে। 'গণতান্ত্রিক' কথাটি এথানে রাজনীতিগত অর্থে ব্যবহৃত হয়নি এর ব্যবহার পরোপরি নন্দনতত্ত্বগত। যা কিছু বীভংস, কুৎসিত, অম্বন্দর তা-ই পরিতাজ্য নয়। আটের রাজ্যে প্রবেশে তারও রীতিমত দাবী আছে। এ কথাটি ফরাসী কবি বোদেলের যেমন স্থন্দরভাবে তাঁর কাব্যের মধ্য দিয়ে আমাদের ববিষয়েছেন এমনটি বিরল। স্বর্গের সৌন্দর্য অনেক কবিই দেখেছেন, মত্ত্যের मोन्मर्धत कथा अनिराय्का बारता बरनरक किन्छ नत्ररकत मोन्धर्य कग्नकनर वा দেখেছেন এবং শিল্পের মাধ্যমে আর দশজনকে দেখিয়েছেন ? অস্তন্তরের সৌন্দর্য সম্ভার রুস্পিপাস্থ পাঠকের কাছে বোদেলের অনাবৃত করেছেন কবি চিত্তের সহজ সৃষ্টিলীলায়। তার কাব্য পড়ে আমরা বুঝতে পারি ক্রোচের উপরি-উদ্ধৃত উক্তির সার্থকতা।

তাই সার্থক শিল্পীর চোথে স্থন্দর অস্থন্দরের দ্বন্দ নেই। বাস্তব অবাস্তবের প্রশ্নপ্ত সেথানে অবাস্তর। যা ঘটে, যা প্রত্যক্ষ, আমাদের ইন্দ্রিয় দিয়ে আমর। যাকে পাই, তার চেয়েও সত্য হ'ল আমাদের শিল্পলোক।

শিল্প আনন্দময়, এই কারণে যে শিল্প হ'ল সৃষ্টি। সৃষ্টির মধ্যেই আনন্দের
বীজ উপ্ত হয়। সেই জগৎ বস্তু জগৎ থেকে ভিন্ন। বাস্তবতার রুচতা, বাস্তব
কণ্টকের বেদনা, বাস্তব দারিজ্যের পীড়ন সেখানে নেই, কল্পলোকের রঙের
উচ্ছাসে তা চাপা পড়ে যায়; কাঁটা যখন শরীরকে স্পর্শ করে তথন তা
বেদনাদায়ক। দূর থেকে দেখলে এই কাঁটার মধ্যে যে সৌন্দর্থ নিহিত আছে

তাও আমাদের চোথে ধরা পড়ে। দূরস্বটুকুই হ'ল স্থন্দরকে দেখার, স্থন্দরকে স্ষ্টি করার প্রধানতম উপকরণ। কল্পনা এই দূর্বভূটুকু স্ক্টি করে। আর এই দূরস্বটুকুর জন্মই মান্লুযের বেদনাদায়ক অভিজ্ঞতা শিল্পরসিকের চোথে প্রম রমণীয় হয়ে ওঠে। অর্থাৎ ছবি দেখার সঙ্গে, গান শোনার সঙ্গে আনন্দে সে যুক্ত হয়। এই আনন্দাত্ত্তির সঙ্গ ছাড়া শিল্পযুল্যের অহভব সম্ভব নয়। জীবনে যাকে অস্তুন্দর বলি তা জীবনের সামগ্রিক গতি-প্রবাহের সঙ্গে অসঙ্গতু বলেই তা অস্তন্দর। ওদেশের দার্শনিক যাকে Gestalt বা বিশেষ বিষয়ের অন্তরশায়ী পরিকল্লিত রূপ বলে বর্ণন করেছেন সেই বাল্ডবজীবনের Gestalt এর দঙ্গে যাকে আমরা কুৎসিৎ বলি তা অসঙ্গত বলেই তা কুৎসিত হয়ে ওঠে। যদি আমরা বস্তুজীবনের গেইন্টোকে আমাদের মনোমত করে পান্টে দিতে পারতাম তা হলে বাহুব জীবনে কুৎসিত বা অস্কুনর থাকত না। অতএব অফুন্সরের সমস্তা হল গেষ্টন্টের সমস্তা। বাস্তবজীবনেও তাই একই বস্তুকে স্বাই অস্কুন্দর বলে না কেন-না আমাদের স্বারই দেখার গেষ্ট্রন্ট বিভিন্ন। আধুনিক মনস্তব্যের এই গেষ্টন্টকে বোধ হয় মহাক্বি কালিদাদ 'রুচি' কথাটির দারা বোঝাতে চেয়েছিলেন। অবশ্য আমরা বলব 'রুচি' এবং 'গেষ্টণ্ট' পরস্পরের পরিপুরক। রুচি গেষ্টল্টকে তৈরী করে, আবার গেষ্টল্ট ও क्रिक थीरत थीरत तहन। करत । এই গেছेन्ট तहन। मार्थक राज, তা जानन-যুক্ত হয়ে ওঠে এবং গেইন্ট-সৃষ্টি মানেই আনন্দের সৃষ্টি। কবি কল্পনাই এই গেষ্টন্টের উৎসভূমি। তাই তো কল্পনার দঙ্গে আনন্দের একটা আত্যস্তিক যোগ নন্দনতত্ত্বে স্বীকৃত হয়েছে। তাই গুনি নারদ বাল্মীকিকে বলছেন-

"কবি তব মনোভূমি

রামের জনম স্থান অযোধ্যার চেয়ে সত্য জেনো।"

নারদ কণ্ঠে ধ্বনিত কবিগুরুর এই কথা কয়টি শুধু কবির অনাবশুক উচ্ছাসই নয়, এর পিছনে রয়েছে নন্দনতন্ত্বের বিরাট সত্যের ইঙ্কিত। রামায়ণের রামের সার্থক জন্ম হয়েছিল কবির মানসলোকে। বাল্মীকির রামই শাখত; অক্ষয় জীবনের উত্তরাধিকার কবি তাঁর হাতে অর্পণ করেছেন। আমরা ঐতিহাসিক রামকে জানি না, আমরা চিনি মহাকবি বাল্মীকির কল্পনা-প্রস্থিত শ্রীরামচন্দ্রকে। বাহুবের কণভঙ্গুরতাকে জন্ম করেছে শিল্পের শাখত মহিমা। মহাকালের নির্দেশকে উপেক্ষা ক'রে আর্ট মৃত্যুকে লঙ্খন করেছে,—
ক্রেই নিত্যজন্ধী অমৃত্য লাভের হুরুহ শাধনায়।

## শিল্পে বাস্তবভা

রিয়্যালিটি অর্থাৎ বাস্তবতা বলতে আমরা বুঝি আমাদের চারপাশকে 🛭 আমাদের চতুদিকে যে জগৎ, যার সীমান। নিদিষ্ট হয়েছে আমাদের ঐক্তিয়জ জ্ঞানের মধ্য দিয়ে তাকেই আমর। বলি বাস্তব জগৎ। যাকে আমর। প্রত্যক্ষ করেছি, যাকে আমারই মত আরও দশজনে প্রত্যক্ষ করেছে বা যাকে আমিও 🛫 ত্যক্ষ করতে পারি, তাকেও আমরা সাধারণ অর্থে 'বাস্তব' আখ্যা দিয়ে থাকি। শিল্পাত বাস্তব হ'ল ঘটনাধর্মী, যা ঘটেছে বাস্তব শিল্প তারই প্রতিরূপ। গলির মোড়ের ডাস্টবিন, মরা কুকুরের অনাদৃত শব, নোংরা গলির কদর্যতা, এসবই বান্তব। আবার আকাশের চাঁদ, পাথীর গান, মলয়-হিল্লোল এরাও কম বাস্তব নয়। জীবনের পাতায় এদেরও স্বাক্ষর পডে, এরাও সহজ সত্যে অনম্বীকার্য। এদের কেউই আমাদের জীবন-ভোজে অপাংজেয় নয়। আমাদের দৈনন্দিন জীবনযাত্রায় এদের স্বচ্ছ অন্তিত্বকে অস্বীকার করতে পারি না। এখন প্রান্ন ওঠে, মান্তবের স্বাষ্টতে, তার সাহিত্যে, গানে শিল্পে এদের স্থান কোথায় ৪ বাড়ীর পাশের নোংরা গলির-কাহিনী আর কোন এক গাঁয়ের ধারে ভরা গাঙের ওপরে ওঠা বৈশাখী পূর্ণিমার চাদের কথা কি একই কালিতে একই ভাষায় লিখিত হবে ? শিল্পীর কাছে এদের আবেদন কি সমগ্রাহ্ন ? শিল্পের বিষয়বম্ব হিসেবে এদের মূল্য বিচার করলে এরা কি সমান মর্যাদা দাবী করতে পারে ? আর এই বিপরীতমুখী জীবনধারার ইতিহাস সৃষ্টি কি আর্টের দরবারে পাশাপাশি বদবে ? আধুনিক সাহিত্যে, চিত্রে, সংগীতে—আধুনিকই বা বলি কেন পর্বকালের আর্টে আমরা দেখেছি যে, বিষয়বস্তু নিয়ে কোন বাঁধা-ধর; নিয়ম চলে না। সেথানে 'গুড়ির দোকানের মদের আড়া', ইন্রলোকের অবারিত ঐশ্বর্য এবং নরকের বীভৎসতা শিল্পীর প্রেরণাকে সমানভাবে উদ্দীপিত করেছে নব নব স্প্রীর সার্থকতায়।

দান্তে, বোদেলের, মিন্টন এ দের হাতে নারকীয় পরিবেশের সৌন্দর্যসম্পদ নির্বাধ প্রকাশ পেয়েছে কবি কল্পনার জাত্তে। ভারতীয় নন্দনতত্ত্ব শিল্পের গতি প্রকৃতির মূল স্থাটি সঠিকভাবে অন্থধাবন করেছিল বলেই সেথানে দেখি বীভৎসাদি আটটি রসকে স্বীকার করা হয়েছে। অবশ্ব কেউ কেউ রস অষ্টকের উপরে 'শান্তকেও' রস হিসাবে স্বীকার করেছেন। বস্তু শিল্পকে প্রাণবান করে না, শিল্পকে প্রাণ দেয় শিল্পীয় প্রতিভা, ভার প্রকাশ চাতুর্য। সেথানে

স্থান্দর, কুৎসিত, ভালো অথবা মন্দের প্রশ্ন নেই। আমরা 'ইয়াগো' এবং 'ইমোজেন'কে সমান মর্থাদা দিই, কারণ উভয়েই রপোন্তীর্ণ হয়েছে সেক্ষপীয়রের কবি-প্রতিভার মোহন স্পর্শে। রবীক্রনাথের উর্বলী আমাদের চোথে দেখা কোন অপ্ররার অহুগমন করেনি। কবির স্বয়স্ত্কল্পলোকে নৃত্যপরা উর্বলীর নৃপ্র নিক্তন, যে 'শিমূলসজিনা' কবিকে ঋণে আবদ্ধ করেছে, তাদের চেয়ে কোন অংশেই অসত্য নয়। শিল্পের মৃত্যুহীনগোকে উভয়েই সত্য। ওদের রিয়ালিজম্ নিদিই হয়েছে শিল্পীর সৃষ্টি-সার্থকতার গুণে, বাইরের জগতে স্থানকালের সীমানায় আবদ্ধ হওয়ার জন্ম নয়। আটের সবচেয়ে বড় গুণ বান্তবধর্মী হওয়া একথা অবশ্রন্থীকার্য বলে আমরা মনে করি না। মিন্টনের বিরাট কল্পনার উদার সঞ্চরণ বান্তবতাকে লজ্মন করেছে বারে বারে তব্ তাঁর 'Paradise Lost' কাব্যগ্রন্থে রসের অভাব ঘটেনি কোগাও। আমাদের দৈনন্দিন জীবনে সেক্ষপীয়রের ফল্টাফের দেখা সব সময়ে পাই না বলেই তাকে অস্বীকার করার স্পর্ধা প্রকাশ না করাই ভালো।

বা আইনেক যুগের একদল সমালোচক ক্রমাগত রব তুলেছেন যে শিল্পকে বা আইকে বস্তুধর্মী করে তুলতে হবে। লিথতে হবে হাতুড়ি কান্তে আর বন্তির গান। ওসব ফুল আর টাদ নিয়ে অনেক লেখা হয়েছে, আর নয়। ছয়িং রুমে বদে আর আট করা চলবে না। কবিকে শিল্পীকে নেমে আদতে হবে ঐ নোংরা বন্তির পাশে; যেখানে বদে সর্বহারা মাহুঘদের গান লিথতে হবে, আঁকতে হবে তাঁদের ছবি। কিন্তু এঁরা ভূলে যান যে শিল্পী যা চোখ দিয়ে দেখেন তার সবটাই শিল্পলোকে প্রবেশের অধিকার পায় না। তিনি যা প্রাণ দিয়ে অন্থভব করেন, সেটাই মহত্তর সত্য। তাই তার প্রাণের অন্থভ্তি শিল্পে বড় হয়ে ওঠে, সেটাই শিল্প হয়ে ওঠে।

উদাহরণ স্বরূপ বলা যেতে পারে, যে দৈনিক গত যুদ্ধে বন্দুক হাতে রাশিয়ার মাটিতে দাঁড়িয়ে লড়েছিল নাৎসী অভিযানের বিরুদ্ধে, তাদের অনেকের চেয়েই রবীক্রনাথ গভীর ভাবে উপলব্ধি করেছিলেন যুদ্ধটাকে ভার নয় বীভৎসভায়। তাই তিনি বাংলাদেশের এক নিভৃত নিকেতনে বসেও নিদারুণ বেদনা অস্কৃতব করেছেন তাঁদের জন্ম বাঁরা সমস্ত ক্রমক্ষতি নীরবে স্বীকার করেছেন। কবির দরদী প্রাদের সঙ্গে সর্বদেশের হুঃধী মান্থযের প্রাণের যোগ ছিল, তাই তিনি পরিপূর্ণ রূপে ভাদের হুঃধ উপলব্ধি করতে পেরেছিলেন। শিল্পী মনের এ বেদনা ব্যক্তিগত স্থার্থ সম্পর্কের অনেক উধের্ব। এ হুঃথ শিল্পী

মনের, যে মনের পরিধি বিশ্বব্যাপ্ত। জাপানীদের হাতে চীনের লাস্থনা রবীন্দ্রনাথের মনকে ব্যথা দিয়েছিল। সে বেদনার মধ্য দিয়ে সভ্যিকারের কাব্যস্ষ্টি হয়েছে। শুধু রবীন্দ্রনাথ কেন, যে সব শিল্পী বহুদূর থেকেও এই বর্বর অভিযানকে শিল্পী মন দিয়ে সাগ্রহে লক্ষ্য করেছেন, তাঁদের অশ্রুধোয়া তুলি এবং কলমের মুথে সার্থক শিল্প জন্মলাভ করেছে।

রবীন্দ্রনাথ কথার মালা সাজিয়ে আঁকলেন ছবি; অনস্ত পুণ্য বৃদ্ধদেবের মন্দিরে চলেছে জাপানী সৈন্থের দল, রক্ত মাখা হাতে ভগবান বৃদ্ধের উদ্দেশ্যে শ্রদার্ঘ নিবেদন করবে বলে। অহিংসা ছিল যাঁর ধ্যান মন্ত্র, তাঁরই মন্দিরে হ'বে নারী আর শিশুঘাতীদের উৎসব। সে ছবি আজ সত্য হয়ে উঠেছে আমাদের কাছে। কারণ রবীন্দ্রনাথের শিল্পদৃষ্টি এই নারকীয় হিংসার কল্পনাসমগ্ররপটুকু প্রত্যক্ষ করেছিল, তাই তিনি কাব্যে তাকে রূপ দিতে পেরেছিলেন এতো সহজে। এ কাহিনী বান্তব কিনা এ প্রশ্ন আমাদের মনে একবারও জাগে না। শিল্পের অমরলোকে যারা স্থায়ী আসন লাভ করেছে তাদের সম্পর্কে বান্তব-অবান্তব প্রশ্নটাই অবান্তর। শিল্পলোক বান্তবের নির্দেশের অপেক্ষা রাথে না। শিল্পীর কৃষ্টি মহত্তর প্রেরণায় বৃহত্তর সভ্যের সন্ধান দেয়। বিশ্বের শিল্প দরবারে 'ফ্যান্ট্রান্টি' শ্রেণীর কাব্য ও চিত্রের অসন্ভাব নেই। এরাই নিঃসংশয় করেছে যে আমাদের শিল্প শুধু ফোটোগ্রাফি নয়। কবি কীটন্ বলেছেন—

Beauty is truth, truth beauty

That is all

Ye know on earth and all ye need to know

Ode on a Grecian Urn

সত্য এবং স্থলরের সমীকরণ সম্ভব হয়েছে কবির ধ্যান-দৃষ্টিতে। কবির সত্য প্রাকৃত জনের সত্য নয়। সাধারণ অর্থে টু,থকে ব্বালে কবির প্রতি অবিচার করা হবে। দৈনন্দিন জীবনে যা ঘটে তার ফিরিন্ডি দিলেই চরম সত্যের কথা বলা হয় না এবং তার মধ্যে স্থলরের আবির্ভাবও ঘটে না। তা যদি হ'ত তা হ'লে ধোপার অথবা মৃদির হিসেবের থাতায় সাহিত্যের আনাগোনা চলত পুরোপুরি ভাবে।) আর্ট যদি বস্তুজীবনের প্রতিলিপি হত তা হলে ব্যঞ্জনার (suggestiveness) স্থান শিল্পে থাক্ত না। একবার দেখলেই, একবার ভানেই বা একবার পড়লেই ফুরিয়ে যেত আর্টের আয়ৄ। রাগ-সংগীত বহুদিন আগেই লোপ পেয়ে যেত। শিক্ষের ব্যঞ্জনাশক্তি শিক্সকে পুরাতন হতে দেয়

না। ( যথনই তাকাই 'ম্যাডোনা'র দিকে মন আনন্দে ভরে ওঠে। র্যাফেলের 'ম্যাডোনা', রবীন্দ্রনাথের 'শিশুতীর্থ' হ'ল শিল্পলোকের অমর স্বষ্টি। এরা বেঁচে আছে নব নব ভাব-ব্যঞ্জনার প্রসাদে। কীটস্ টু্থ বলতে correspondence with reality বা বস্তুজীবনের প্রতিলিপিকে বোঝাতে চান নি। শুধু যা প্রত্যক্ষ বা সহজ তার সঙ্গে অসঙ্গত না হলেই Beauty বা সৌন্দর্থ স্বষ্টি সম্ভবপর হয় না।

বান্তবের দক্ষে সঞ্চতি রেথে চলা আর্টের ক্ষেত্রে অবাস্তর। সমালোচক হয়ত বলবেন তবে এই টুথের অর্থ কি ? তার উত্তরে রবীক্রনাথের কথায় আমরা বলব যে কাব্যে এই টুথ রূপের টুথ, তথ্যের নয়। অর্থাৎ শিল্প স্বষ্টি করতে গিয়ে বান্তব জীবনের খুঁটিনাটি কোথায় ক্ষ্ণ হ'ল, তা দেখবার অবসর আর্টিন্টের নেই। তথ্যের টুথ থেকে রূপের টুথে নিরন্তর যাওয়াই হ'ল শিল্প-স্পান্তর মূল কথা।, কেমন করে এটা সন্তব হয় সে কথা আমরা প্রান্তত জন জানি না। এমন কি শিল্পীরাও সকল ক্ষেত্রে জানেন না। কোন্পথে কেমন করে র্যাফেল ম্যাডোনার মত চিত্র-সম্পদ স্বান্ট করলেন, কেমন করে 'পারসিফ্যালের' রচনা সম্ভব হ'ল, সে কথা কেউ বলতে পারেন না। শিল্লাচার্য নন্দলাল শিল্পশাস্ত্র থেকে উদ্ধৃতি দিয়ে বলেছেন: এ যেন পাথীর এক গাছ থেকে আর এক গাছে উড়ে যাওয়া। বাতাসে পথের কোন চিহু রইল না। 'যাওয়াটা' কেমন করে ঘটলো সেটা রইল অক্সতে। কিন্তু তাই বলে যাওয়া ব্যাপারটার মূল্য কমল না। তথ্যের টুথ থেকে রচনার টুথে এই যাওয়াটাই হ'ল শিল্প-স্বান্টি। রবীক্রনাথ বলেছেন:

"বিষয় বাছাই নিয়ে তার রিয়ালিজম্ নয়, তার রিয়ালিজম্ ফুটবে রচনার জাততে। 
আমার বলবার কথা এই যে লেখনীর জাততে কল্পনার পরশমণি 
স্পর্শের আড্ডাও বাস্তব হয়ে উঠতে পারে ? স্থাপান সভাও। কিছু সেটা 
হওয়া চাই।" (সাহিত্যের স্বরূপ)

এই হওয়াটাই হল শিল্পের ক্ষেত্রে সব চেয়ে বড় কথা। পশ্চিম দেশীয় নন্দনতত্ত্ব প্রেতোর নন্দনতাত্ত্বিক ধারণার স্থান অতি উচ্চে। প্লেতোর দর্শন সম্বন্ধে দার্শনিক প্রবর Whitehead বলেছিলেন—্"The whole of European philosophy is a footnote to that of Plato."

প্লেতোর দার্শনিক মতের মূল্য সম্বন্ধে Whitehead অত্যুক্তি করেন নি বলেই আমাদের ধারণা। অতএব প্লেতোর নন্দনতান্বিক মত প্রণিধানযোগ্য।

তিনি কবিদের সম্বন্ধে তাঁর আদর্শ 'Republic' থেকে তাদের বহিছারের যে নির্দেশ দিয়েছিলেন বলে বলা হয় তা Collingwood সাহেব গ্রহণ করেন নি। এ সম্বন্ধে পণ্ডিতে পণ্ডিতে মতভেদ রয়েছে। অতএব আমরা 'Republic' গ্রন্থের দশম অধ্যায় পেকে প্লেতোর মূল যুক্তি ও দীর্ঘ আলোচনা উদ্ধৃত ক'রে সত্যনির্ণয়ের জন্ম যত্মবান হ'ব: "And there is another artist (Besides the workman who makes useful real things). I should like to know what you would say to him."

#### "Who is he?"

"Yes" he said, but that is an appearance only." Very good .. the painter, as I conceive is just a creator of this sort. Is he not?"

## -- "Of course."

"But then I suppose he will say that what he creates is untrue. And there is a sense in which the painter creates a bed?"

Yes....But not a real bed.

And what of the manufacturer of the bed? Did you not say....that he does not make the idea which is according to our view is the essence of bed, but only a particular bed?

-Yes, I did.

Then if he does not make that which exists he cannot

make true existence but only semblance of existence, and if anyone were to say that. That the work of manufacturer of the bed, of any other workman, has real existence, he could hardly be supposed to be speaking the truth. No wonder then that his work is an indistinct expression of truth. Well then here are three beds, one existing in nature which is as I think that we may say is made by God—there is another which is the work of a carpentar? And the work of the painter is the third. Beds then are of three kinds and there are three artists who superintend? God, the manufacturer of the bed and the painter. Shall we then speak of Him as the natural author or maker of the bed?

"Yes" he said, in as much as by the natural power of creation. He is the author of this bed and all other things. "And what shall we say of the carpentar? Is not he also the maker of the bed?"

--'yes'

But would you call the Painter a creator or maker ?" "Certainly not."

Yet if he is not the maker which is he in relation to the bed? "I think," he said, we may fairly designate him as the imitator of that which the others make.

"Good, I said, then you call him who is third in the descent from nature an imitator, and the tragic poet an imitator and therefore like all other imitators he is thrice removed from the cause and from truth."

"That appers to be the case. Then about imitator we are agreed."

/অতএব প্লেতোর মতে

(১) Ideaই স্ত্য (Essence) এবং Idea'র নিত্য স্তা আছে।

- (২) বিশেষ বস্তুর প্রকৃত বান্তবত। বা নিত্যতা নেই, আছে সম্ভাভাস (Semblance of existence)।
- (৩) প্রত্যেক বিশেষ বস্তু একটি এবং একটি মাত্রই ঈশ্বরক্বত আদর্শ রূপে আছে। এই রূপকে বলা হয়েছে 'প্রাকৃতিক'; এই শিল্পের স্রষ্টা ঈশ্বর।
- (৪) দ্বিতীয় শ্রেণীতে আছে কারুকর্মীদের নানান কর্ম। এই সব বস্তুর নিজ্যতা নেই শুধু সন্তাভাস আছে।
- (৫) তৃতীয় শ্রেণীতে রয়েছেন শিল্পীরা—অমুকারীর দল। যারা অক্টের গড়া বস্তুর অমুকরণে নির্মাণ করেন। ভাস্কর, চিত্রকর, মহাকাব্যকার, নাট্যকার সকলেই অমুকারী; সকলেই স্টু বস্তুর অমুকৃতি রচনা করেন।
- (b) অতএব শিল্পীরা সকলেই সত্য থেকে তিন ধাপ দুরে অবস্থান করেন। b ভোজদেব সম্বন্ধে বলা হয়েছে যে, তিনি ছিলেন সর্বশাল্পপারক্ষম, বিদ্যা জন এবং রসিক মানুষ। 'রসিক' শব্দটির অর্থ নিরূপণ করতে গিয়ে তিনি যে ক্লচি. বৈদ্যা ও পাণ্ডিতা দেখিয়েছেন তাতে বলা যায় যে রসিক কথাটিকে তিনি কোন সময়েই সঙ্কীর্ণ অর্থে ব্যবহার করেন নি। ভোজের মতে রসিকভার তাৎপর্য অত্যন্ত গান্তীর্যময়। তার 'শৃঙ্গার প্রকাশ' গ্রন্থে তিনি এই সম্বন্ধে অতি ক্ষ আলোচনা করেছেন। আমরা বলছিলাম রসিক শক্টির কথা। রস দখন্দে আলোচনা করার পূর্বে ভোজদেব 'রসিকাঃ' শব্দটি নিয়ে নানান চিস্তা করেছেন। তিনি বলেছেন দংদারের সকলকে আমরা রসিক বলি না. বলি মাত্র বিশেষ কয়েকজনকে। কেন?—তার উত্তর হ'ল এই যে সকলের চিত্তে বদের সঞ্চার ঘটে না; যার মধ্যে রদের অবস্থান ঘটে, দেই-ই রসিক। রসের উপস্থিতি ব্যক্তিকে করে স্থক্ষচিসম্পন্ন ও সংস্কৃত। রসিক শব্দের অর্থ এই নয় যে, যিনি কাব্য-নাট্যের ও শিল্পকলার রস অস্তরে অমুভব করতে পারেন তিনিই রসিক। মাম্লবের রসিক সম্ভাটি মনের কোন একটি বিশেষ অংশে নিহিত বা লুকায়িত নয়। জীবনের প্রকাণ্ড বিস্তারের মধ্যে তার সকল দিকে: তা পরিব্যাপ্ত। সমাজ সকলের জন্ম। কিন্তু যে 'সামাজিক' মনে ক েযে সে আপন ব্যক্তিত্বে সমারত, সে আর পাঁচ জন থেকে স্বতন্ত্র; তার ব্যবহার ও আচরণ অপরকে আকর্ষণ করে না; অপরের সম্প্রীতির উদ্রেক করে না। লোকের শ্রদ্ধা, প্রীতি ও বিম্ময় আকর্ষণ যে করতে পারে দে-ই হচ্ছে প্রকৃত 'রসিক' পদবাচ্য।

ভোজের মতে রসিক শব্দের তাৎপর্য কাব্য-রসিক রূপে নয়, জীবন-রসিক

রূপে। প্রত্যেক মাস্থবের মধ্যেই বে অহং বোধটুকু রয়েছে সেটুকু না থাকলে তার রসোপলন্ধি সম্পূর্ণ হয় না; তাকে 'রসিক' বলা চলে না। রসবোধ যার নেই, সে গ্রাম্য। স্ক্ষাতম কচির সংস্কৃতি, স্পষ্ট প্রতিভা এবং গ্রাহিকা শব্জি নির্ভর করে এই অহংবোধের ওপর। এই অন্মিতাবোধটুকু না থাকলে কলা রসিকের রসাস্বাদের নির্বাধ আনন্দটুকু পাওয়া হ'য়ে উঠে না।

কীট্সের Truth হলো রূপের Truth, দার্শনিকেরা যাকে Form এর Truth বলবেন ···· এই রূপ-সর্বস্থ তত্ত্বে প্রবক্তা দার্শনিক ক্লাইভ বেল শিল্পের স্বরূপ ব্যাখ্যা করতে গিয়ে বললেন যে শিল্প হল Significant form: "Significant form is an organic whole that is indefinable.

এই বাঞ্জনা-অমুস্ত অনন্য রূপটুকুই শিল্পকর্মকে তার স্বধর্মে ঐশ্বর্থবান করে তোলে। শিল্পবন্ধ-শিল্পরপ (Art Content-Art Form) এ চুয়ের পার্থকা ও বিভেদটুকু স্বীকার করেই Bell সাহেব তাঁর নন্দনতাত্ত্বিক মতাদর্শের অবতারণা করেছেন। যদি Bell দাহেবকে প্রশ্ন করা হয় যে শিল্প রূপ কিভাবে কোন পথে Significant বা অনন্য ব্যঞ্জনামণ্ডিত হয়ে উঠতে পারে— তার উত্তরে উনি বলবেন যে সেই শিল্পরূপই অন্য ব্যঞ্জনামণ্ডিত যা নন্দনতাত্ত্বিক আবেগ ও অমুভূতি উদ্রেক করে। কথাটা খব পরিষ্কার করে বোঝা গেল না। কেন-না পরবতী প্রশ্ন হবে এই নন্দনতাত্ত্বিক আবেগ ও অমুভূতির উদ্রেক করে কারা ? উত্তরে Bell সাহেব নিশ্চয়ই বলবেন যে significant form অর্থাৎ অনন্য ব্যঞ্জনামণ্ডিত রূপই এই ধরনের আবেগ অমুভূতির উৎস। অতএব Bell দাহেবের তর্কপদ্ধতি চক্রক দোষতুষ্ট। অবশ্য এ ছাড়া গত্যস্তর নেই। তার ব্যাখ্যায় Aesthetic emotion বা নন্দনতাত্ত্বিক অমুভূতির স্বরূপ কি এই প্রশ্নের কোন সহস্তর মেলে না; মেলবার কথাও নয়। কেন-না শৈল্পিক আনন্দ-বিষাদ নিয়ে শিল্পানন্দ আস্বাদনের কোন দার্থক মনস্তাত্তিক ব্যাখা করা চলে না। করলে সে ব্যাখ্যা অপব্যাখ্যা হবে। এই ধরনের ব্যাখ্যা-প্রয়াদে এক ধরনের অমুপপত্তি ঘটবে। একে বলা হয়েছে naturalistic Fallacy বা প্রাকৃত অবভাস। অবশ্য Bell সাহেব তাঁর শিল্পের রূপ সর্বস্থতাকে সমর্থন করতে গিয়ে এক ধরনের স্বজ্ঞাবাদের আশ্রয় নিয়েছেন। শিল্পবস্থার বিভিন্ন অঙ্গ-প্রত্যাব্দের মধ্যে এক ধরনের organic unity শিল্প রসিককে প্রভ্যক্ষ করতে হবে এবং এই ঐক্যটুকুর প্রভ্যক্ষীকরণের মধ্যেই শিল্পবিচারের মানদণ্ডটুকু প্রচ্ছন্ন হয়ে থাকে। শিল্পী বা শিল্পরসিক Intuition

বা প্রতিভানের সহায়তায় তাকে প্রত্যক্ষ করেন। শিল্প কর্মে সেই ঐক্যটুকু প্রতিষ্ঠা কডটুকু ঘটল তার বিচার ক'রে শিল্পকর্মের বিচার করা হয়। স্ক্তরাং এ কথা আমরা নিঃসংশয়ে বলতে পারি যে Bell সাহেবের Formalism এ এক ধরনের Intuitionism যা প্রতিভানবাদের (স্কল্পাবাদের) প্রবর্তন করা হয়েছে।

ি মানসলোকের আলোড়ন প্রকাশধর্মী। এই প্রকাশ করার ভঙ্গীই হ'ল কবির জাতু। শিল্পসপ্টর মধ্য দিয়ে যা ছিল একান্ত 'গোপন ধন' শিল্পী তাকে বিশ্বের ভোগের বস্তু করে তোলেন। শিল্পীর বিশিষ্ট স্বষ্টভঙ্গী এক বিশেষরূপে বাস্তবকে দেখে। এ দেখা মনে আলোড়ন জাগায়; ভাব উদ্বেল হয়ে ওঠে। চোথে দেখা বাস্তব বিচিত্রতর সম্পদে পূর্ণ হয়ে ওঠে শিল্পীর মনোলোকে। দেখানে শিল্পের জন্ম হয়। তারপরে শিল্পী লেখায় অথবা রেখায়, ছন্দে অথবা হরে, ক্যানভাদে কিংবা কাগজে তাকে ব্যক্ত করে। এই 'ব্যক্ত করা' শিল্প নয়। এ হ'ল কারিগরী। যথন অমুভূতির লোকে শিল্পী আপনার আনন্দ-বেদনাকে আত্ম-স্বতন্ত্ররূপে প্রত্যক্ষ করেছেন নৃতনতর প্রকাশের মধ্য দিয়ে, তথনই শিল্পের জন্মলাভ ঘটেছে। একে দার্শনিকেরা বলেছেন, "Desubjectification of subjective feelings"—অর্থাৎ আত্ম-অনুভূতিকে আত্ম-স্বতন্ত্ররূপে প্রত্যক্ষ করা। শিল্প-স্বষ্ট হ'ল নৈব্যক্তিক, শিল্পীকে ছাড়িয়ে উঠবে শিল্পের মহিমা। চরিত্রহীন শিল্পী হয়ত স্বষ্ট করবে ভগবান বৃদ্ধের অনন্ত পূণ্যের অমর কাহিনী। শিল্পীর ব্যক্তিগত জীবন শিল্পকে স্পর্শ করে না। তাই টি এস এলিয়ট বলেছেন:

"The more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates."

এথানেও দেখি শিল্পীর বস্তুতন্ত্রী জীবনধারার দঙ্গে শিল্পের প্রাণের যোগ নেই। শিল্পের ভালোমন্দ শিল্পের বিষয়বস্তুর উপর নির্ভরশীল নয়। শিল্প বস্তুকে অতিক্রম ক'রে অনির্বচনীয় লোকের সন্ধান দেয়। হয়ত বাস্তব শিল্পের আড়ালে আত্মগোপন ক'রে ছাতিমান হয়ে ওঠে শিল্পী-মনের স্পর্শ পেয়ে। বাস্তবের রূপাস্তর ঘটে। আমাদের দৈনন্দিন জীবনের বস্তু ও ঘটনাগুলি যেন রাতের তারা। আর দিনের আলো হ'ল শিল্পমননের প্রকাশ। এই 'প্রকাশে' ভূবে থাকে বস্তু, তার রূপ বদলায়। রবীক্রনাথের কথাতেই বলি: "রাতের

দব তারাই আছে দিনের আলোর গভীরে।" 'বৃষ্ণ ও প্রকাশ' ইংরেজীতে যাকে বলে content এবং form, তাদের যথার্থ সম্পর্ক নির্দেশ বোধ হয় এর চেয়ে স্পাষ্ট ভাষায় করা যায় না। সাধারণ মান্ত্র্য, আমাদের চারপাশে যারা আছে তাদের আমরা দেখেও দেখি না। তারাই শিল্পলোকে অপরূপ হয়ে দেখা দেয়। কল্পনার স্পর্শ পেয়ে দৈনন্দিন জীবনের সাধারণ ঘটনা অসাধারণ হ'য়ে ওঠে। শিল্প স্থানর হয় তথনই যথন শিল্পের টু,থ বহির্জগতকে ছেড়ে শিল্পীর প্রকাশ ভঙ্গীকে আশ্রয় করে, তথ্যকে ছেড়ে রূপকে আশ্রয় করে, প্রকাশভঙ্গী যথন রমণীয় হয়ে ওঠে শিল্পীর সহজ লীলায়।

যদি তর্কের খাতিরে আমরা কীট্সের টুথকে রূপের টুথ না বলে তথ্যের টুথ বলি, তা হ'লে কুৎসিতকে (ugly) নিয়ে আমাদের বিড়ম্বনার অন্ত থাকে না। আমাদের প্রাত্যহিক জীবনে অস্ত্রন্দর বলে যাকে ঘুণা করি, যার সান্নিধ্যে সমন্ত অন্তর বিদ্রোহী হয়ে ওঠে, ঠিক তারই প্রতিচ্চবি শিল্পলোকে আমাদের আনল দেবে কেমন ক'রে? যে কুষ্ঠবাধিগ্রস্থ মাতুষকে দেখে সমস্থ মন সংকৃচিত হ'য়ে ওঠে, তাকেই যখন দেখি শিল্পীর চোথ দিয়ে তথন মন কেন শমবেদনায় করুণ হয়ে ওঠে? এ কারুণ্যের অর্থ কি ? এর উৎস কোথায়? কেমন ক'রেই বা এর আবেদন সর্বত্রগামী হয় ? আমাদের প্রাচীন রসশাস্তে 'ভয়ানক ও বীভৎস'কে রস হিসাবে স্বীকার করা হয়েছে। নাট্যশাস্ত্রকার ভরত থেকে মহাকবি কালিদাস পর্যন্ত সকলেই বীভংসকে রস হিসাবে স্বীকার করেছেন। ক্রোচে প্রমুথ আধুনিক নন্দনতত্ববিদেরাও কুংসিতকে স্থান সত্য হয়, তা হলে অস্কুনর মিথ্যা হয়ে যায় তর্<mark>কশান্ত্রের সাধারণ নিয়ম</mark> অমুসারেই। কিন্তু অস্থলর 'ত' অসত্য নয়। কুৎসিতও রূপ পেয়েছে হাজারে। সার্থক শিল্পে। নোভারদামের 'হাঞ্ব্যাক' চিরদিনই মুগ্ধ করবে পাঠকদের। শিল্পলোকে দাস্তের 'নরক' অমর হয়ে আছে। কবি কল্পনা-স্ট নারকীয় পরিবেশের বিরাট সৌন্দর্য-গাম্ভীর্য অতীন্দ্রিয়-লোকের সন্ধান দেয়; ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য বান্তব দেখানে আত্মস্বীকৃতির দাবী জানাতে সংকোচ বোধ করে। দে নরক আমাদের কাছে চির-অন্ধকারাচ্ছন; সেই অমানবীয়-লোকে স্বচ্চ আঁধারের আবরণ ভেদ ক'রে আমরা স্থাটানের দেখা পাই। সেই সৌন্দর্য-লোকের দার প্রান্তে বলে মৃশ্ধ বিশ্বয়ে বিজয়ী বিধাতার যোগ্য প্রতিঘদ্দী স্থাটানের প্রতি সহাত্মভূতি জানাই, স্থাটানের ঐতিহাসিকতার বিচার আমরা করি না। কারণ জানি যে আর্টের ক্ষেত্রে এ প্রশ্ন অবাস্তর। রূপের টু,থ দেখানে দৌন্দর্যের কুহেলি সৃষ্টি করে মন ভোলায়। আুটের ক্ষেত্রে সভ্য তথ্যধর্মী হয় না, রূপধর্মী হয়। তাই আধুনিক সমালোচকেরা বাহুব চেতনাকে অস্বীকার করেছেন বারে বারে। দার্শনিক প্রবর ডক্টর স্থশীলকুমার মৈত্র ক্রোচের দার্শনিক মত ব্যাখ্যা করতে গিয়ে বলেছেন:

"Croce is unquestionably right in denying the consciousness of reality in art, according to him, being distinguished from logic by the absence of reality consciousness." (Studies in Philosophy and Religion). বাস্তব-সচেতনতা আর্টের ক্ষেত্রে অপ্রাদঙ্গিক এই কথাই ক্রোচে জার গলায় বলেছেন। একথা যক্তিসহ। তিনি তথ্যের টু,থকে কোথাও স্বীকার করেন নি। তার মতে আর্ট তথনই আর্ট পদবাচ্য হয় যথন শিল্পলোকে রূপের টুথের অর্থাৎ প্রকাশভঙ্গীর রমণীয়তার অসম্ভাব ঘটে না। ভাববাদী দার্শনিক ক্রোচের মতের সার্বভৌমতা অবশ্য সকলের কাছে গ্রহণযোগ্য নয়। বার্নাড বেরেনসন, ক্যালোগারো, গারগিয়োলো এবং আরো অনেকে ক্রোচের মতের পোষকতা করেননি বরং তাঁর মতের বিরোধিতাই করেছেন। নানান দিক থেকে ক্রোচের ভাববাদী নন্দনতাত্তিক ধারণার উপর আক্রমণ চালানো হয়েছে। ক্রোচে বললেন শিল্পকর্মের ক্ষেত্রে ঘটনা হিসেবে ইন্দ্রিয়জ উপলব্ধি আদে অপরোক্ষ অন্নভৃতির পরে। এই ইন্দ্রিয়জ উপলব্ধি বাস্তবজীবনের ঘটনা উদ্ভত। কৈশ্বেব-অবাস্থবের ধারণা যেমন শিল্প পর্যায়ে অপাংস্ক্রেয় ঠিক তেমনি ধারা ইন্দ্রিয় উপলব্ধির পর্যায়টি 'ইনটুইশন' পর্যায়ের ঘটনা। ক্রোচে কথিত এ তত্তে অনেকেই বিশাস করলেন না। শিল্পে ঘটনার. বস্তবোধের কোন মর্যাদা থাকবে না একথা অনেকে মানলেন না। প্রকাশ-মাধ্যমের গৌণতাকে দকলে ক্রোচের মত অবহেলার দৃষ্টিতে দেখলেন না। তারা বললেন, কাব্যের বা আর্টের বিষয়বস্ত কাব্য বা শিল্পকে মহন্তর মর্যাদা এবং মহনীয়তা দান করে। তাই ত' একদুল আলম্বারিক মহাকাব্যের উপজীব্য বিষয়বস্থব স্বরূপ নির্দেশ করেছেন। খণ্ডকাব্য এক ধরনের বিষয়-বস্তুর প্রবর্তনা করে। তা নিয়ে ত' আর মহাকাব্য লেখা চলে না। আবার মহাকাব্যের বিষয়বন্ধ থণ্ড-কাব্যের ছোট আধারে ঠিক বাঁচে না। ঠিক। কিন্তু খণ্ডকাব্য যে মহাকাব্যের মতই রসোজীর্ণ—এই রসই তাদের কাব্য জগতে প্রবেশের ছাড়পত্র। তাদের বিষয়বম্বর দোহাই দিয়ে তারা কাব্য

পদবাচ্য হয় না। বস্তুজগতের দক্ষে সত্যসাদৃশ্য (verisimilitude) শিল্পকে শিল্পের মর্যাদা দেয় না। শিল্পীর অমুভূতির সার্থক প্রকাশ শিল্প স্বষ্ট করে। বম্বজীবন শিল্পীর কল্পনাকে উদ্দীপ্ত করে—অমুভূতির সমূত্রে আলোড়ন জাগে। দেই জাগ্রত অমুভূতির প্রকাশ ঘটে উপযুক্ত মাধ্যমকে আশ্রয় ক'রে। জীবনরূপের প্রয়োজন আছে শিল্পীর কাছে—দে তার অমুভূতিকে একমুখী করে। এই উদীপ্ত অমুত্রতির ধর্মই হ'ল আপনাকে প্রকাশ করা আর তাকেই আমরা শিল্পকর্ম বলি। বাস্তবের স্থান নেই এই শিল্পক্ষেত্রে। শিল্পীর চোথ দেখে এক বস্তুকে আর তার কল্পনা প্রকাশ করে আর এক রপ। আধুনিক এবং প্রাচীন শিল্পকলার রূপ-বৈচিত্তা এই তত্তকে সমর্থন করছে। প্রতিরপই যদি শিল্প হয় তবে সে শিল্পের সার্থকতা কোথায়? বস্তুই 'ড' আছে। অভিজ্ঞতার জগৎ যেথানে প্রতিনিয়ত বিরাজিত সেথানে আবার শিল্পের আমদানী করা কেন ? এর উত্তরে আমরা বলব যে শিল্প স্ট হয় বাস্কবের সৌন্দর্য-ক্ষুণ্ণতার জন্য। শিল্পীর দেখা রূপটি বস্তু জগতে অলভ্য। জীবনের স্থলতা সে স্থন্ধ রূপকে রূপায়িত করতে পারে না। জীবনের মুখোমুখী দাঁড়িয়ে শিল্পীমনে দে রূপের আভাদ জাগে ভাগু; শিল্পী তাঁর স্থনির্বাচিত মাধ্যমে দে রূপকে সত্য করে তোলে এক অনন্য প্রকাশ ভঙ্গীতে। এই প্রকাশট্রুই শিল্পীর রুতিত্ব—তাকেই আমরা শিল্পকর্ম বলচি।

দার্শনিক বললেন, Form-ই হ'ল আর্টের প্রাণ, আর কবি বললেন টুথ্ই হ'ল শিল্পের প্রাণ। তবে এ টুথ্ তথ্যের নয় রূপের। Form এবং Content এই তুইয়ে মিলিয়ে আর্টের স্বষ্টি হয়, এ কথা হ'ল নরমপদ্বীদের কথা। বাঁদের ধারণার বলিষ্ঠতা নেই, তাঁরাই একথা বলবেন। সত্যের চেয়ে অসত্যের বোঝাটাই এখানেই ভারী হয়ে ওঠে। কারণ আমরা ফে শিল্পকে বাস্তবধর্মী বলব, অর্থাৎ য়েখানে Content পাটরানী হয়ে বসেছে, সেখানে আর্টের অপমৃত্যু অবশ্যস্থাবী। কারণ প্রকাশই (intuition-expression) হ'ল আর্টের প্রাণ। মাছুষের অন্তর্লোকবাসী চিনায় শক্তির উল্লেখন হয় এই পথে। তাই মেখানে বস্তর (Content) প্রাধান্ত সেখানে আত্মা (Spirit) গৌণ পড়ে। তার প্রকাশ ব্যাহত হয়। ক্রোচে বলেছেন: The aesthetic fact, therefore, is form and nothing but form. The poet or painter who lacks form, lacks everything because

he lacks himself, the expression alone i. e. the form makes the poet."

অর্থাৎ রূপের উূথ হ'ল শিল্পের প্রাণ। রূপরচনাভঙ্গী কবি ও শিল্পীকে যথার্থ কবি ও শিল্পী করে তোলে। আর্টের বিষয় বাছাই নিয়েে সন্তি।কারের আর্টিস্টকে মোটেই ভাবতে হয় না। ভাঙা পাঁচিলের পরে ফোটা নাম-না-জানা ফুল আর স্থর্গ-সোহাগী স্থর্যমুখীর শিল্পের কাছে সমান আদর। শিল্পী মনের রং লাগে বাইরের জগতে এবং তারই ফলে বাস্থবের রূপাস্তর ঘটে কলাচাক্ষতায়। শিল্পীর জগতে পাশাপাশি বাস করেন সম্রাটের প্রেয়সী মমতাজ আর 'ক্যামেলিয়া' কবিতার 'সাঁওতালী' রমণী। বাইরের জগতে ব্যবহারিক জীবনে এদের ব্যবধানটা হস্তর হলেও শিল্পের জগতে এরা প্রতিবেশী। জীবন থেকে শিল্পী যাঁদের গ্রহণ করেন তাদের তিনি প্রতিভার জারক রসে জারিত ক'রে আনায়াদে রসলোকে উদ্ভীর্ণ ক'রে দেন। রসলোকে এই উত্তরণের গুপ্ত মন্ত্রই হ'ল কবির প্রতিভাগ, শিল্পীর জাছ।

কবি প্রতিভার পরশপাথরে ছোঁয়া লেগে বাক্যের অচল বোঝা সচল হয়ে ওঠে। বাউলের মত উড়ে চলার 'ভাও' জানে কবির কবিতা। প্রাণ এবং গতি মেতে ওঠে অচলায়তনের নাড়ীতে নাড়ীতে। রবীন্দ্রনাথ তাঁর 'সাহিত্যের মূল্য' প্রবন্ধে বলেছেন যে এই প্রাণ সঞ্চারিণী শক্তিই হ'ল শিল্পীর প্রতিভা। কবি-প্রতিভার স্পর্শ পুলকিত কাব্যের উদাহরণ দিয়েছেন তিনি:

'তোমার ঐ মাথার চূড়ায় যে রঙ আছে উজ্জ্বলি দে রঙ দিয়ে রাঞ্চাও আমার বুকের কাঁচলি।'

এথানে আমরা জীবনের স্পর্শ পাই, এক অসংশয়ে গ্রহণ করা যেতে পারে। কবির কাব্যোক্তির মধ্যে উচ্ছাস আছে, প্রাণ আছে, সর্বোপরি আছে প্রকাশের আন্তরিকতা বা Sincerity; অতি সাধারণ কয়েকটি কথায় কবি অনির্বচনীয় ভাব প্রকাশ করেছেন অনস্ত কৌশলে। এই কৌশলই হ'ল কাব্যের প্রাণ, শিল্পীর সোনার কাঠি, রূপোর কাঠি, যার স্পর্শে প্রাণ পায় ঘুমস্ত প্রীর রাজকন্তা। এখানে কাব্য সত্য হয়ে উঠেছে রূপকে আশ্রয় ক'রে, তথ্যকে আশ্রয় করে নয়। শিল্পীর প্রকাশভঙ্গী যে রূপ (form) দিয়েছে তার স্পষ্টকে, সেই রূপই তাকে আট পদবাচ্য করেছে। শিল্পীর মানসলোকে স্পষ্টির যে অনির্বচনীয় লীলা নিয়ত চলেছে তারই দোলায় দোলায়িত হয়েছে রসজ্ঞ পাঠকের সমগ্র চেতনা। কলার সিকের কাচে আর্টিন্টের স্পষ্ট বাস্তব জীবনের

চেয়ে খনেক বড়। তাই ত অযোধ্যার চেয়েও বৃহত্ব মর্যাদার দাবী জানায় বাল্মীকির মানসলোক। কবির মানসলোকে জন্ম নিয়েছেন যুগ-যুগান্তরের মান্থবের নিত্য-প্'জত শ্রীরামচন্দ্র। ইতিহাসের রামচন্দ্র আমাদের কাছে আজও অজ্ঞাত। তাঁর ইতিহাসে কালের স্থল হতাবলেপ পতিত হয়েছে। দশরথ-পুত্র রামচন্দ্রের পরিচয় আজ কলারসিকের কাছে অবান্তর। আমাদের মত আরও হাজারো মান্থবের অক্তরে প্রতিষ্ঠা পেয়েছেন বাল্মীকির মানসপুত্র শ্রীরামচন্দ্র। কেউ কোন দিন তাঁর সত্যতাকে অস্বীকার করেন নি, ভবিয়তেও করবেন না। প্রবাদ আছে যে রাম না জন্মাতেই রামায়ণ লেখা হয়েছিল। নন্দনতান্থিকের দৃষ্টি নিয়ে দেখলে আমরা এই প্রবাদটি থেকে নিগ্ত সত্যের সন্ধান পেতে পারি। বান্তব রামের থখন জন্মই হল না তথন যদি রামায়ণের মত মহাকাব্য রচিত হতে পারে তবে শিল্লের ক্ষেত্রে বান্তব জীবনের প্রয়োজন কতটুকু তা সহজেই অস্থমেয়। আমাদের দেশের আর একথানি মহাকাব্যের কথা বলি। মহাভারতের ঐতিহাসিকতায় পাশ্চাত্যদেশের প্রায় সব প্রাচ্যতত্ত্বিদ্ এবং এদেশেরও কেউ কেউ সন্দেহ প্রকাশ করেছেন।

অনেক তুরুহ গবেষণান্তে এঁরা এই কথাই আমাদের শোনালেন ফে কুরুপাওবের যুদ্ধ কোনকালে হয় নি; হয়েছিল কুরুপাঞ্চালের যুদ্ধ এবং দে যুদ্ধে পাণ্ডবেরা গৌণ ভূমিকা গ্রহণ করেছিল। কুরুপাণ্ডব যুদ্ধের যে পাণ্ডবদের আমরা জানি যারা বলে, বীর্ষে, ক্ষমায়,মহত্তে অনক্য তারা ইতিহাসের মাহুষ নন. তাঁরা কবির কল্পলোকের অধিবাদী। তাঁদের কাব্যরূপটাই কালক্রমে বাস্তব রূপ হয়ে উঠেছে। কেউ ত পাগুবদের ঐতিহাসিকভায় সন্দেহ করেন না। আদর্শ পুরুষ শ্রীকৃষ্ণের ঐতিহাসিকতাও গবেষণার বস্তু। ইতিহাসের ছাত্র নিঃসন্দেহে শ্রীক্লফের ঐতিহাসিকতা স্বীকার নাও করতে পারেন। এঁদের ঐতিহাসিকতা 'ত' এঁদের সভা বলে গ্রহণ করার পথে কোন প্রতিবন্ধকত। করে নি। এঁরা যেখানে সত্য সেখানে বাস্তবের মালিক্ত পৌছায় না—বস্তুর স্থুল অন্তিত্ব এ দের কোনকালে না থাকলেও এ রা সব অলীক হয়ে যান নি। শিল্প স্বাষ্ট্রর মধ্যে এমন একটি আবেদন, এমন একটা দেশকাল নিরপেক্ষ স্বাতস্ত্রা থাকে যেটা বান্তব অবাস্থবের থাঁচায় ঠিকমত ধরা যায় না। বস্তু জগতে অভিজ্ঞতার ক্ষেত্রে হয়ত দে অতি সাধারণ, যার হয়ত কোন মূল্যই চোথে পড়ে না, তাকেই ধখন আবার শিল্পের রক্ষমঞ্চে দেখি, 'শিল্পীর দেওয়া নোলক' পরে যথন সে আমাদের সামনে এসে দাঁড়ায় তথন তাকে গ্রহণ করি অনায়াসে

স্বচ্ছন্দে। তার সত্যিকারের বস্তরপের কুশ্রীতা, দৈন্য বা মালিক্স কিছুই আমাদের পক্ষে তার শিল্প রূপের রুসোপলব্ধির পথে অন্তরায় হয় না। সাইলকের ব্যক্তি-চরিত্রের অতি সাধারণতা, তার চিত্তের দৈয়, তার অমিত লোভ কিছই রসিকজনার কাচে তাকে অগ্রাহ্য করে তোলে নি। কেন না সে চরিত্র সার্থক স্ষ্টির দ্যাতিতে দ্যাতিমান। অবশ্য এই দ্যাতির স্বরূপ বিশ্লেষণ করা পণ্ডিত-জনারও অসাধ্য। শিল্পীরাও সঠিক বলেন নি এই ত্যুতি বস্তুটি কি ? কী সে গোপন মন্ত্রটি যার উচ্চারণে বাস্তব জীবনের অস্থন্দরও শিল্পের নাট্যমঞ্চে স্থন্দর হয়ে দেখা দেয়। এর উত্তর আগে মেলে নি। বাস্তব জীবনে যাকে ঘূণা করেছি. যাকে মাহুযের মর্যাদা দেবার মত দাক্ষিণ্যটকুও অবশিষ্ট রইল না, তাকেই যথন দেখি সাহিত্যে, সংগীতে, চিত্রে, তথন তাকে অম্বীকার করবার ক্ষীণ ইচ্ছাটুকুও মনে জাগে না। আর একটা উদাহরণ দিই পাথী হিদেবে কাকের কোন গৌরব নেই। আমরা তাকে অবহেলাই করি। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের 'আকাশ প্রদীপে' বর্ণিত পাথীর ভোজে অনাহত কাকের দল আমাদের মনকে পীড়া দেয় না। হঠাৎ দেখা এক মুহুর্তের দেখা ঘটনা শিল্পীর অঘটন ঘটন পটিয়ুসী কল্পনার জাতুতে অমর হয়ে ওটে। অস্থলর হয় স্থলর, ক্ষণিক হয় শাশ্বত। তাই বলছিলাম শিল্পীর অন্তরের প্রশম্পি মহত্তর স্তা স্কৃষ্টির উৎস্। কাব্য-স্তা বস্ত্র-সত্যের অনেক উর্ধে, বাস্তবের সীমানার বাইরে।



# শিলে সার্বিকভা

আর্ট বলতে আমরা বৃঝি আত্ম-অরুভৃতিকে আত্মস্বতন্ত্ররূপে প্রত্যক্ষ করা। যে মন অরুভব করে রূপ, রুস, গন্ধ, স্পর্শ ও শৃদ্ধকে, সেই মনই করে শিল্পের রচনা। শিল্পস্থার পিছনে জেগে থাকে শিল্পীর বহু বিনিদ্র রাত্রির সাধনা, বহু অনলস দিনের প্রয়াস। সত্যিকারের শিল্পবোধ সহজাত। একে ঘ্রে মেজে উজ্জ্বল করা যায় সত্য কিন্তু যেথানে এর দৈত্য অনন্তিত্বের পর্যায়ে এসে ঠেকেছে যেথানে শিল্পের রসোপলন্ধি সম্ভব নয়। মূলতঃ শিল্পীর সাধনা হ'ল প্রকাশের অনন্ত প্রয়াস। তরুর জীবনে যেমন চলে ফুল ফোটাবার ছশ্চর তপস্থা, ঠিক তেমনি করেই শিল্পী-মন প্রকাশের পথ থোজে। হঠাৎ হাওয়ায় ভেসে আসা ধন শিল্পী মনে চমক লাগায়, অমনি ঘটে শিল্প-বোধের উদ্বোধন। যে মন উন্মুখ হয়ে আছে বন-বেতসের ক্ষীণতম নৃত্যুচ্ছন্দে আত্ম-বিশ্বরণের জন্ম, উপলব্ধির পক্ষে তার প্রস্তুতির প্রয়োজন নেই বললেই চলে; তবে এটা সত্য তথন পর্যন্ত বতকণ শিল্পানন্দের অন্থভব চলে অন্তর্গলোকে। বাইরের জগতে তাকে রূপাশ্রয়ী করবার তাগিদ এলেই সাধনার কথা ওঠে; শিল্পী মননের অনলস প্রয়াসের কথা আমরা চিন্তা করি।

আঁধার রাতে দাগর দৈকতে ভেলে পড়া চেউয়ের মাথায় যথন ফদফরাদের ছ্যতিমান আলো ক্ষণিকের ঘর্ষণের উত্তেজনায় জলে ওঠে তথন অনস্তকালের অবগুঠনের কাঁকে কাঁকে যে শুল্র দৌল্য লক্ষ্মীর বারে বারে আবির্ভাব ঘটে তাঁকে অকুণ্ঠ চিত্তে অভিবাদন জানায় মান্নযের বিমুগ্ধ শিল্পী-মন। সে অস্তরশায়ী বিমুগ্ধতার উপলব্ধি ঘটে গ্যেটে বা রবীক্রনাথের চিত্তলোকে আবার দাধারণ মান্নযের অস্তরেও। মান্নযের বিরহী চিত্ত কাঁদে, অক্ষ-থোত হৃদয় আকাশে দূর স্বর্গপুরীর সন্ধানও হয়ত মেলে, কিন্তু চিত্তের বহিরক্ষন ঘারের বাইরে এনে তাকে সবার সামনে মেলে ধরবার শক্তিটুকুই হ'ল শিল্পীর নিজস্ব সম্পদ। পরমের গীতি বছবার ধ্বনিত হয়েছে সাধারণ মান্নযের মনে কিন্তু আমি যদি তাকে মনোলোকের বাইরে এনে বিশ্বমানবের গোচর না করতে পারি তবে তা আমার একান্ত আপন বন্ধ হয়ে রইল। কৃপণের অন্নদার উপভোগ তার বিস্তৃতি ঘটালো না সারাদেশের ঘাটে ঘাটে। অশক্ত মনের বেড়া ডিঙিয়ে দে ধারার গতি হ'ল না সর্বত্তগামী; যে জল-রেথা সীমা বিস্তৃতির আনন্দ প্রাচুর্যে তটে তটে রচনা করতে পারত অগণ্য রম্ভর্যিব, দে রইল মনের অতলে ঘূমিয়ে।

যে নিঝ রের মধ্যে ছিল প্লাবনের সম্ভাবনা, তার স্বপ্লভন্ধ ঘটল না। অধ্যাত মৃক মিন্টনের দল প্রকাশের অভাবে সমাজে স্বীকৃতি পেলো না। এদেরও হয়ত ছিল কল্পনার উদাত্ত সঞ্চরণ, ছিল সৌন্দর্যভোগের অপরিসীম তন্ময়তা।

উপলব্ধির দৃষ্টিকেন্দ্র থেকে বিচার করলে আমি যে অসীম আনন্দ লাভ করলাম স্বন্দরের অন্থধ্যানে, তাকেই চরম বলে স্বীকার করব। নাই বা হ'ল আমার নিগৃঢ় অন্থভ্তির বাইরে প্রকাশ, নাই বা অন্তর লক্ষ্মীকে দকলের সামনে মেলে ধরলাম আত্মবিজ্ঞানের মোহে! বাইরে প্রকাশ করার শক্তি-বৈশিষ্ট্যকে অস্বীকার করছি না। তার প্রকৃতি ভিন্ন। শুধু বলছি প্রকাশ ক্ষমতাহীন শিল্পীও শিল্পী। যে শিল্পী কায়া দিলে না তার অন্থভ্তিকে, রূপ, পেল না যার শিল্প-অন্থভ্তি, তাকে আমরা একেবারে অস্বীকার করব না। কারণ বাইরে কাগজে কলমে বা ক্যানভাসের বুকে রূপ দেওয়াহ'ল আন্ধিকের ব্যাপার। দার্শনিক ক্রোচে একে 'টেকনিক' বলেছেন। এই টেকনিকের সাহায্যে আত্ম-অন্থভ্তিকে বিশ্বের রিসকজনের দরবারে হাজির করা হয়, একথা অবশ্রুই স্বীকার্য। এই প্রকাশ-শক্তিহীন শিল্পীর দল যে কাব্যনন্দের আস্বাদন করে তা কোন অংশে কম নয়। স্থন্দরের সামনে নতজাত্ম হয়ে এরা গোপনে যে অর্য্য রচনা করে তার মূল্য অপরিসীম। রবীন্দ্রনাথ বুঝি এই ধরনের শিল্পী মনের আত্ম-কথাই ব্যক্ত করেছেন!

"সংগীত তরক্ষধনে উঠিবে গুঞ্জরি
সমস্ত জীবন ব্যাপি থর থর করি।
নাই বা ব্ঝিস্থ কিছু নাই বা চলিন্থ
ছন্দোবদ্ধ পথে, সলজ্জ হৃদয়্যথানি
টানিয়া বাহিরে। শুধু ভূলে গিয়ে বাণী
কাঁপিব সংগীত ভরে, নক্ষত্রের প্রায়
শিহরি জ্ঞালিব শুধু কাম্পিত শিথায়। ·

(মানসক্ষরী)

আবান মন যেখানে প্রকাশের দাধনা করেছে, শিখেছে কেমন করে ব্যক্তিগত আনন্দকে ছড়িয়ে দিতে হয় বিশ্বভূগনে সে-ই পেয়েছে আত্মপ্রকাশের বিমল আনন্দের আস্বাদ; তাকে আমরা প্রতিভা বলি। সেথানে আমার আর 'আমার' রইল না, দে হ'ল বিশ্বমানবের। সেথানে সম্ভব হ'ল বীটোফেনের "মুনলাইট সোনাটার" মত অপূর্ব স্থর-সম্পদের সৃষ্টি। শিল্পীর মন যেক

ক্যামেরা। খোলা চোথ দিয়ে শুধু দেখা যায়। আরও দশজনকে দেখাতে হলে ক্যামেরার দাহায় না নিলে চলে না। শিল্পীর প্রতিভা হ'ল এই ক্যামেরার ভিতরকার কলকজ্ঞা। কেমন কয়ে উল্টোপান্টা রীতি পদ্ধতির মাধ্যমে স্থলর ছবিথানি পাই তা আমরা জানি না। প্রতিভার জারকরদে জারিত হয়ে কেমন করে অতি পরিচয়ের মরচে ধরা বস্তু-জীবন স্বপ্রলোকের স্থণাভায় উজ্জ্ঞল হয়ে ওঠে তা আমাদের অজ্ঞাত। হঠাৎ কথন আপন গোপন ঘরের আগল খলে প্রতিভা এদে ছুঁয়ে গেল বস্তু জীবনের আবেদনকে, তা আমরা সঠিক বলতে পারি না, তবে তার গোপন অভিদারকে মানি। এই মানার মধ্যেই রয়ে গেল শিল্পলোকে প্রতিভার ছম্বহীন স্বীকৃতি।

এবার বলি ইউনিভার্ন্যালিটির কথা। এই শক্ষটির প্রতিশক্ষ হিসেবে গ্রহণ করেছি সর্বজন-অধিগম্যতা'কে। শিল্প হবে বিশ্বমানবের অধিগম্য, এ হ'ল অতি সাধারণ কথা। এর মধ্যে জটিলতা নেই। দেশ এবং কালের সীমা ছাড়িয়ে শিল্পের অবদান পৌছুবে সবত্র। এ দেশের কবি যে বিরহ মিলনের কাহিনী বলবে তার বুকের রঙে রাঙিয়ে তাকে অভিনন্দিত করবে ও দেশের মাম্ব্র্য আনন্দ-অশ্রুর অর্ঘা দিয়ে। এই ইউনিভার্দ্যালিটির ধারণা শিল্প ধারণার সঙ্গে ওতপ্রোতভাবে মিশে আছে। শিল্প ধারণাকে বিশ্লেষণ করলে আমরা পাই এই ইউনিভার্দ্যালিটির ধারণা। "শিল্প হল সবজন অধিগম্য" একে আমরা এনালিটিক জাজমেন্ট বলতে পারি মহাদার্শনিক কান্টের ভাষায় (critique of Pure Reason প্রষ্টব্য)। যদি শিল্পকে 'উদ্দেশ্য' বলি তবে 'সর্বজন-অধিগম্য' হবে তার 'বিধেয়' এবং এই বিধেয়ের ধারণা উদ্দেশ্যের মধ্যেই নিহিত আছে।

আমরা শিল্পকে ইউনিভার্দ্যাল বলি এবং শহজেই স্বীকার করে নিই ধে রসোত্তীর্ণ হয়েছে যে শিল্প তার আবেদন পৌছুবে সকল মাহুষের মনের মণিকোঠার। এ তত্ত্ব যদি এতই স্বচ্ছ তবে আর্টে ইউনিভার্দ্যালিটির প্রশ্লে এত জটিলতা আদে কেন? সমস্থাটা যদি এতই সহজ হয় তবে রবীজ্রনাথের মত মহাকবির মুখে কেন শুনি এই কথা যে তাঁর কবিতা সর্বজ্ঞগামী হয়নি। কেন তিনি তাঁর পরে যে কবি আসবেন, গাঁথবেন নতুন কথার মালা, আঁকবেন নতুন ধরনের ছবি, 'সে কবির বাণী লাগি' কান পেতে থাকেন? কেনই বাদরকার হয় একই বিষয়বস্থ নিয়ে ফিরে ফিরে গান গাওয়ার; যে কথা বলেছেন পূর্ব-স্বাীরা সেই কথাই নৃতন ছন্দে, নৃতন শৈলীতে পরিবেশন করলেন এ যুগের

শিল্পী! তার জ্বন্স ত তিনি অপাংক্তেয় হয়ে থাকেন না। পুরাতন, বহু-কথিত বিষয়বস্তুর জ্বন্স তাঁর শিল্প অস্বীকৃতির অপমানে লাঞ্চিত হয় না।

আবার নতুন কথা, নবতর সমস্থা নিয়ে শিল্প-রচনা ক'রেও শিল্পী স্বীকৃতির মর্যাদা পান না। এমনটা কেন হয় ? কোথার ঘটে রসাভাস ? আমাদের বিচার করতে হবে কোথার ক্রটি ঘটলে রসের উৎস যায় শুকিয়ে। অবার শিল্প-রসোত্তীর্ণ হলেও তা কি সকলে বোঝে ?' বর্ষার গান শুনে সকলের মনেই কি বর্ষা নামে ? আধুনিক বাংলা কবিতা পড়ে বুদ্ধিজীবী সমস্ত বাঙালী পাঠকই তার রস গ্রহণ করতে পারে কি ? এ কথা স্বীকার না ক'রে উপায় নেই যে সকল সমাজেই অন্ততঃ কয়েকজন থাকেন, যাঁরা না বোঝার আনন্দেও মেতে ওঠেন। এ রাই হলেন আমাদের সমস্থার মূল। প্রশ্নটা এথানেই ওঠে যে শিল্পের সাফল্য কি ভবে রসবেত্তার শিক্ষাদীক্ষা ও মনন-রীতির উপর নির্ভর করে ?

একথা অস্বীকার করে লাভ নেই যে শিল্প জগতের অনেক মহারথীই আজ ক্লাসিক হয়ে গেছেন। উনবিংশ শতানীর এমন অনেক খ্যাতনামা কবি আছেন যাঁদের কবিতা আজ আর আমাদের অনেককেই তেমন আনন্দ দিতে পারে না। সে যুগের এপিক আধুনিক পাঠকের মনে সাড়া জাগায় না অনেক সময়েই। আবার হয়ত কাক্ষর বিচারে ছুর্বোধ্যতার ধার-ঘেঁষা আধুনিক কবিতাগুলি অনবত। আপনার মন হয়ত অন্প্ভৃতির সহজ্তাকে ছাড়িয়ে উঠে গেছে শুদ্ধ বুদ্ধির অন্তর্বর লোকে, তাই আপনার ভালো লাগে এই ধরনের কাব্যকে। আমার যা ভালো লাগে তাকে ইউনিভার্স্যাল বলা চলে না আপনার তা না ভালো লাগার জন্ম, আবার আশনার যা ভালো লাগে তাকে গ্রহণ করা চলে না ইউনিভার্স্যাল বলে কারণ আমি সেটা অন্তুমোদন করি না।

আপনি এবং আমি উভয়েই গোষ্ঠাপতি। আমাদের এই উভয় ধরনের অফুভৃতির জগতে বহু লোকই আছেম থাদের অল্লান্নামে খুঁজে বার করা যায়। অতএব দেখা যাচ্ছে, অভিধানগত অর্থে কোন কাব্য ব। শিল্লই ইউনিভার্স্যাল নয়। আপনি দেকপীয়র প'ড়ে যে আনন্দ পান, বাবু মৃচিরাম গুড় হয়ত সে রমে বঞ্চিত। অবনীন্দ্রনাথের ছবি আমার বেশ ভালো লাগে; আবার রবীন্দ্রনাথের অনেক ছবিই বুঝি না। কবির ব্যঞ্জনাবহুল ছবির প্রদর্শনী দেখে ফরাসী দেশের লোকেরা খুশি হয়েছিল, অফ্কনশিল্পী হিসেবে রবীন্দ্রনাথের খ্যাতি ছড়িয়ে

পড়েছিল দিখিদিকে। আমাদের এই ভালো লাগা, এই খুশি হওয়া এটাই শিল্পীর চরম প্রস্কার। এই ভালো লাগা আবার নিভঁর করে রসবেন্তার কৃ**চির** ওপর।)

( মান্ত্যের ক্লচি ভিন্নধর্মী। শিক্ষা, দীক্ষা ও পরিবেশ মান্ত্যের ক্লচিকে গড়ে তোলে, তার মনোধর্মকে পূর্ণাঙ্গ রূপ দেয়; শিল্প আবার এই মনের কাছেই দরবার করে। তাই কোন শিল্পই সর্বজন-অধিগম্য হতে পারে না। শিল্প-সোধের বিশেষ বিশেষ কাক্ষকার্য বিশেষ বিশেষ মনে সাড়া তোলে। কেউ হয়ত সোধের বিরাটত্বে মৃগ্ধ হয়। কেউ হয়ত খুশি হয়ে ওঠে খিলানের ওপরের মিনে করা কাক্ষকার্য দেখে। যে অর্থে আহার, নিদ্রা, ভয় ও মৈথুন ইউনিভার্সাল, সে অর্থে আট ইউনিভার্স্যাল নয়। শিল্পবস্তুর আবেদন শিল্পবোদ্ধার রসবোধের ওপরে নির্ভরশীল, একখা আগেই বলেছি। একজন থাঁটি বৈষ্ণব খেভাবে তার সমস্ত সত্তা দিয়ে, সারা অন্তরকে উন্মৃথ করে উপভোগ করেন রুষ্ণ প্রেমলীলার একটি উপাখ্যানকে, ঠিক তেমনি করে সে কাব্য-কাহিনীর রস গ্রহণ করবার শক্তি সাধারণ পাঠকের নেই। ভক্ত বৈষ্ণবের কাছে বৈষ্ণব সাহিত্যের সাহিত্যাতীত একটা মূল্য আছে। তাঁর কাছে রাধাক্বন্ধের প্রেমলীলার কাহিনী রসমাধুর্থে অন্থপম। আমরা সে রসে বঞ্চিত। উদাহরণ দিই:

পহিলহি রাগ নয়ন ভক্ক ভেল।
অফুদিন বাঢ়ল অবধি না গেল॥
না সো রমণ, না হাম রমণী।
ছুঁত্ত মন মনোভব পেশল জানি॥
এ স্থি! ষে স্ব প্রেম কাহিনী।
কাম্থামে কহাব, কিছুরহ জানি॥
না থোজলুঁ দৃতী, না খোজলুঁ আন
ছুঁত্ত কেরি মিলনে মধ্যত পাঁচ বাণ।
অব মোই বিরাগ, তুহুঁ ভেলি দৃতী॥

স্থপুরুষ প্রেমক ঐছন রীতি ॥ (শ্রীচৈতক্ত চরিতামৃত ২৮৮।২২৭ পৃ:)

অর্থাৎ কলহাস্তরিতা রাধা দৃতীক বললেন 'দৃতি! রুফকে ব'লো যে আমাদের মনে নয়নভঙ্গী ঘারা স্ট পূর্বরাগ ক্রমেই দীমাহীন বিস্তৃতি লাভ করেছিল। যদিও পত্নীপতির বন্ধনে আমরা আবন্ধ নই তব্ও কন্দর্প আমাদের ছটি মনকে নিবিড় ঐক্যে এক করে দিয়েছিল। আমাদের মিলনের দৃত ছিল

৬৮ নন্দনতত্ত্ব

স্বন্ধং পঞ্চবাণ মদন। আর আজ রুফ বীতরাগ হওয়ায় তোমাকে দ্তীরূপে মধ্যস্থতা করতে হচ্ছে। স্থপুক্ষের প্রেমের রীতি এমনই হয়।" এ কবিতার আবেদন আমাদের কাছে দাহিত্যমূল্য দাবী করে আর ভক্ত বৈফ্বের কাছে বিকায় ভক্তিমূল্যে। যিনি ভক্ত, যিনি মধুর রসের রিদিক তাঁর কাছে এই কয়েক ছত্তের মূল্য ভক্তির দিক দিয়ে অপরিসীম। তাঁর দৃষ্টি দিয়ে রসর্বিচার করতে পারি না বলেই তাঁর অহুভ্তির গভীরতা আমাদের কাছে অজ্ঞাত থেকে যায় তাই বলছিলাম শিল্প-স্থরের ধ্বনি বিভিন্ন মনে বিভিন্ন ধরনের প্রতিধ্বনি তোলে। কোথাও হয়ত আবার কোন সাড়াই জাগল না। রসবেতার আবেগপ্রবণতা মননধর্ম ও রুচির ওপরে শিল্পের সাফল্য অনেকথানি নির্ভর করে, একথা আবার বলছি।

হয়ত কোন সমালোচক বলবেন যে, আর্টের ইউনিভার্স্যালিটিকে এইভাবে ব্যাথ্যা করলে আর্টের প্রকৃতিকে ক্ষুপ্ত করা হয়। কিন্তু এ ছাড়া পথ নেই। মাহুষের অন্থভূতি লোকে শিল্লের আবেদন গিয়ে পৌছায়। দে যে বৃদ্ধির দারে ভূলেও যায় না একথা আমি বলছি না। বৃদ্ধিই বলুন আর অন্থভূতিই বলুন, তা ব্যক্তিবিশেষের সম্পত্তি। এমন নিরালম্ব বা প্রত্যকৃ (abstract) বৃদ্ধি অথবা অন্থভূতি নেই, যাকে আশ্রয় ক'রে শিল্ল বাঁচতে পারে। তাই ব্যক্তিবিশেষের মনে যে সাড়া জাগে, তারই ওপর শিল্লের সাফল্য নির্ভর না ক'রে পারে নাট; যদি কেউ আপত্তি ভোলেন এই ব'লে যে শিল্লের মূল্যকে সম্পূর্ণরূপে বোদ্ধার রমবোধের উপরে নির্ভরশীল করলে আর্টের বিষয়গত (objective) মূল্য অনেকথানি কমে যাবে। শুদ্ধ মাত্র সাবজেকটিভ বা ব্যক্তিনির্ভর হ'লে শিল্লের অপ্যত্যু ঘটবে। এই আপত্তির উত্তরে আমহা অধ্যাপক ক্রিউড্রের কথায় বলব যে শিল্লমূল্য সব সময় নির্ণীত হয় ব্যক্তিবিশেষের দ্বারা [ The Principles of Art দ্রন্থব্য ]। ব্যক্তি না থাকলে শিল্ল থাকে না! আমি চোথ মেলেছি বলেই পূবে পশ্চিমে আলো জলে উঠেছে। যারা শিল্লে বা আর্টে এই 'Subjectivity'কে অস্বীকার করেন, তাঁদের ধারণা স্বতন্ত্ব।

তা হ'লে আমর। দেখলাম যে আটের ক্ষেত্রে ইউনিভার্স্যালিটি কথাটির অর্থ বিশেষ ভাবে দীমাবদ্ধ। শিল্পের আবেদন সর্বশ্রেণীতে পৌছতে পারে। বুর্জোয়া শিল্প বা প্রলেটারিয়েট শিল্প বলে কিছু নেই। কোন শিল্পের আবেদন সমগ্র শ্রেণী মানসের কাছে পোঁছায় না। অর্থাৎ এক শ্রেণীর সমন্ত মাহুবই কোন বিশেষ শিল্পের রস গ্রহণ করতে পারবে একথা মোটেই যুক্তিসহ বলে মনে হয় না। শিল্পীর সমসাময়িক কোন মাহ্বই হয়ত তাঁর শিল্পকে বুঝতে পারল না। তাই শিল্পীর জীবনে হয়ত এলো না কোন বসবেতার কাছ থেকে সানন্দ স্বীকৃতির অভিনন্দন। কিন্তু তারপরের যুগের এক রসজ্ঞ সমালোচক হয়ত থুঁজে বার করলেন এই অথ্যাত শিল্পীকে। এ 'ত' মানব ইতিহাসের অতি পরিচিত ঘটনা। হয়ত হাজার বছর আগে এক অথ্যাত শিল্পীর হাতে শিলাগাত্রে যে ছবি ফুটে উঠেছিল, তাকে মর্যাদা দিল এ যুগের মাহ্বয়। তবে এ যুগের সবাই যে তাকে বুঝবে একথা আমি বলছি না। পকল শিল্প বা আট সবার জন্ম । এথানে অধিকার ভেদ মানতেই হবে। রঁমা রঁলা ঠিক এই কথাই বলেছেন: "Art is not the Rendez-vous of all" (John Christopher Vol. III), শিল্পের ক্ষেত্রে অধিকারীর প্রবেশাধিকার আছে, সকলের তা নেই। যিনি সাধনা করেছেন শিল্প স্বস্থির জন্ম আর যিনি করেছেন রসোপলন্ধির সাধনা, তাঁরা ছ'জনে একই কোটির মান্থয়। পূর্ণ রসোপলন্ধির জন্ম গাধন-মননের প্রয়োজন হয় ঠিক যেমনটি হয় সত্যিকারের শিল্প সৃষ্টি করতে হ'লে।

দেক্ষপীয়রকে পুরোপুরি ব্রাতে হ'লে তাঁর মননধর্মী এক অনক্সসাধারণ মানুষের দরকার। যাঁর জীবনে আছে দেক্ষপীয়রের মত চুরুহ তপস্থা আর অন্তহীন রসবোধ তিনিই পান দেক্ষপীয়রের মত রসলোকে সঞ্চরণের অবাধ অধিকার। সে লোকে সাধারণ মাতুষের থাকবে শুধু খুঁড়িয়ে চলার অধিকারটুকু। আবার অনেকের পক্ষে হয়ত সে জগং হবে নিষিদ্ধ ভূমি, তাঁদের জীবনে রসের সাধনা নেই, স্বষ্টর তপস্থা নেই, তাই শিল্পলোকের অমৃত থেকে তার। বঞ্চিত হলেন। আমাদের দেশের এ যুগের মান্থবের কথাই বলি। আমরা আজও গ্রীক ভাস্কর্য দেখে মুগ্ধ হই। হোমারের কাব্য আজও আমাদের আনন্দ দেয়। ডান্টে, ভার্জিল আজও দীপক তানে আমদের মনে আগুন জালায়; আবার তাদের মলার হুরে বর্ধা নামে। দেশ-কালের ব্যবধান শিল্পের আবেদনকে ক্ষুণ্ণ করতে পারে না। কাজেই দেখা যাচ্ছে যে, আর্টের আবেদনের 'ইউনিভার্স্যালিটি' স্থান ও কাল নিরপেক্ষ। কোন এক দেশের বা কোন এক কালের সমস্ত মাত্র্যকে আনন্দ দিতে না পারলেও সত্যিকারের শিল্পস্টে রসবেতা মাহুষকে চিরকালই আনন্দ দেবে তা সে যে কোন দেশের বা কালেরই हाक ना किन। এই अर्थि आर्धि वा निज्ञ है छैनि जिम्रान वा मार्वली किक। এখানেই শিল্পীর এবং শিল্পের চরম দার্থকতা। 🕽

## শিরে অধিকারভেদ

এ তত্ত্ব বিদগ্ধ মহলে স্থপরিচিত যে শিল্পে সকলের সহজাত অধিকার নেই। অনেকের মতে সৃষ্টি সম্বন্ধে এ কথা সর্বসন্মত হলেও রসগ্রহণ ব্যাপারে এ তত্ত্ব পূর্ণ সত্যের দাবী করে না। রসগ্রহণ ব্যাপারে অধিকার জিনিসটা অফুশীলন সাপেক। চাষীর ছেলে বলেই তার জন্মগত অন্ধিকার রয়ে গেল শিল্পলোকে. আব উচ্চ বর্ণাশ্রমধর্ম আমি যেহেতু পালন করেছি অমনি শিল্পলোকে প্রবেশের ছাড়পত্র পেয়ে গেলাম অনায়াসে, এর কোনটাই বিচারসহ নয়। শিল্প-রস-সম্ভোগ হ'ল এক ধরনের ব্যক্তিগত স্বষ্টি, এ কথাটা গোড়াতেই মেনে নিচ্ছি। এখানে আমি দার্শনিক ক্রোচেরঅন্নগামী। তবে সে স্বষ্ট মৃগ্ধ করে শুধু আমাকে; আমার মত আরও দশজনকে, অজন্তা বা ইলোরার গুহাচিত্রের মত শিল্পকর্ম আরও হাজার জনকে হাজার বছর ধ'রে য। মুগ্ধ করে সে স্প্রের মঙ্গে এ স্প্রের পার্থক্য আছে। এ ভেদটা হ'ল প্রদীপশিখার সঙ্গে স্থর্যের প্রভেদ। প্রদীপশিখা আমার মনে আলো জালায়, তার দীপ্তি ক্ষণিকের, আর তিমিরাত্বক গগনাধীশ্বর অসংখ্য মনকে আলোকিত করছে কত লক্ষ বৎসর ধরে। এ হু'য়ে যে পার্থক্য তা জাতিগত নয়, তা ভুধু বর্ণগত। শিল্পী যে আঞ্চিকের সহায়তায় বিশ্বজনের মনেব কাছে তার মনের কথাটি ধরে দেয়- সেই আঞ্চিকই তাকে স্ঞ্জনধর্মী শিল্পী করে তোলে। ক্রোচে এই আঙ্গিককে বলেছেন technique of externalization; যা ছিল একান্ত গোপন তাকে বাইরের মহলে টেনে আনার কৌশন বা রীতি। এ রীতি আমাদের নাগালের বাইরে, জাতশিল্পীর থাস এলাকায়। শিল্পী অভিনবকে হুজন করে, আর অগণিত মানুষ যুগে যুগে আবার দেই শিল্পকেই সৃষ্টি করে নিজেদের মনে মনে। সেখানেও সৃষ্টিলীলা চলল। তবে দেই লীলা অব্যক্ত। তার প্রকাশ পরিব্যাপ্ত হ'ল শুধু আমার মনে। আমার পাশের লোকটিও জানল না সেথানে কি আনন্দ বেদনার আলোড়ন চলেছে। যে অঞ্র ডোয়ার জাগল, যে আনন্দের বান ডাকল আমার মনোলোকে, তার স্থিতি ক্ষণিকের। সেই মাহেন্দ্র লগ্ন ঘথন পার হয়ে গেল, তথন আবার দৈনন্দিন জীবনের লাভক্ষতি-টানাটানির হিসাবনিকাশ শুক্র হ'ল। সেই ক্ষণিকের আনন্দ-বেদনার নিগৃতু মর্মকথা আর কানে কানে বলল না কেউ, বাইরে তার কোন চবি রইল না। রবীক্রনাথের কখায় বলি। তিনি লিখলেন কোন অনামিকার উদ্দেশ্যে:

'তোমার ছ্থানি কালো আঁথি 'পরে শ্যাম আষাঢ়ের ছায়াথানি পড়ে। ঘন কালো তব কুঞ্চিত কেশে যুথীর মালা তোমার ললাটে নব বর্ষার বর্ণ ডালা।'

অবিনয় ী

কবির কৃষ্টি এখানে চিত্রকল্প হয়েছে। অতল কালো তুটি চোথের 'পরে প্রেমের স্থামল ছায়া নামে। যুথীর মালা-অলংকত ঘন কালো কুঞ্চিত কেশভারের অপরপ সৌন্দর্য মেয়েটিকে মনের আরও কাছে টেনে আনে। কবি মুগ্ধ বিশ্ময়ে তাকে দেখেছেন। বারে বারে তার কাছে সবিনয়ে ক্ষমা প্রার্থনা করেছেন, যদি ঘটে থাকে অনবধানতার অপরাধ। কবি তার নিরুপমাকে বলেছেন—'আথি যদি আজ করে অপরাধ করিও ক্ষমা'। আমাদের মনও ঠিক এই অন্থরোধই জানিয়েছে বর্ষার মায়াঘেরা প্রত্যাদর কত না সন্ধ্যায়। আমাদের আনন্দ আমাদের ব্যক্তিত্বকে অতিক্রম করতে পারে নি, ব্যক্তিশতার ত্রেছ্য প্রানীর বার বার মাথা কুটে মরেছে। অক্ষম মন তবু দশ জনকে তার থবর জানাতে পারে নি, আর কাউকে পারে নি সে আনন্দের ভাগ দিতে। স্প্রনীশক্তি-সমৃদ্ধ কবিমানস আহরণ করেছে সেই বিচিত্র অভিজ্ঞতা টুকু ছন্দের পেয়ালায়, বিতরণ করেছে জনে জনে সেই স্বর্গীয় প্রেমের মধু। এথানেই কবির সঙ্গে আমাদের তথাং।

আর একটি উদাহরণ দিই। চৈনিক শিল্পীর সবৃষ্ঠ পাথরে গড়া 'অশ্বমৃতি' সম্ভবতঃ সপ্তম অথবা অষ্টম শতাকীর শিল্প-নিদর্শন। এ মৃতিটি রক্ষিত আছে ভিক্টোরিয়া এণ্ড এলবার্ট মিউজিয়ামে। এথানে ঘোড়া 'ঘোড়া' হয়নি, হয়েছে আর কিছু। প্রথম দশনে ঘোড়াটাকে সিংহ বলে মনে হয়। কোন এক বিশেষ মূহুর্তে অশ্বের শারীর-সংখান শিল্পীর চোথে এমন এক ভঙ্গী ও রেথায় ধরা দিল যার সঙ্গে অশ্বের স্বাভাবিক শারীর-সংখানের মিল রইল সামান্তই। শিল্পী সেই ক্ষণিকের অভিজ্ঞতাকে শাশত করলেন আঙ্গিকের সহায়ভায়। দেশে দেশে কালে কালে সে শিল্প গুণীর কাছে বরমান্য পেলো। এ যুগের সমালোচক লিখলেন: "The carver of the chinese horse might without much trouble have made the horse more realistic; but he was not interested in the anatomy of the horse for the horse had suggested to him a certain pattern of carved masses and the twist of the neck, the curls of the mane,

**12 নন্দনতত্ত্ব** 

the curves of the haunches and legs had to be distorted in the interest of this pattern. The result was not very much like a horse—in fact, this horse is often mistaken for a lion—but it is a very impressive work of art." \*

এ শিল্প শিল্প হিদেবে মনে দাগ কাটে। এই হ'ল সমালোচকের রায়। আমরাও হয়ত অনেক সময় বস্তুবিশেষকে দেখেছি 'A certain pattern of carved masses'-এর রূপে। এ ত অতি সাধারণ অভিজ্ঞতার কথা। শিশুকে বদে থাকতে দেখেছি কোন বিশেষ মৃহুর্তে এমন এক বিশিষ্ট ভঙ্গীতে, যে ভঙ্গী অরণ করিয়ে দেয় মহুয়েতর জীববিশেষের বিশিষ্ট ভঙ্গীর কথা। দে ক্ষণিক অভিজ্ঞতাকে যদি রূপ দিতে পারতাম তাহলে হয়ত মানব শিশুর প্রতিমৃতি পেতাম না, কিন্তু তার জন্ম দে সংষ্টির শিল্পমূল্যের ব্যত্যয় ঘটত না। কিন্তু আমার পদ্ শিল্পীসন্তা বাইরে প্রকাশ করতে পারল না আমার নিজম্ব অভিজ্ঞতাকে। আকাশের বুকে মেঘের রঙ দিয়ে আঁকা কালাক্ষর ছবি আমি দেখেছি কোন এক সময়ে, কিন্তু তা আর কাউকে দেখাতে পারলাম না আমার সংষ্টি প্রতিভা নেই ব'লে। আমার দেখাটা ঐ চীনা শিল্পীর দেখার চেয়ে সব সময়ে যে নিম্নমানের দে কথাটা আমি স্বীকার করি না। আমার ব্যক্তিগত অন্নভূতি হয়ত শিল্পীর চেয়ে ছিল ব্যাপকতর এবং গভীরতর। কিন্তু তা রইল প্রকাশহীন, বিকলাক আঞ্চিকের দক্ষণ। এই আঞ্চিককে ব্যাপকতর অর্থে রবীক্রনাথ বলেছেন 'রূপের টুপ'। তিনি লিথেছেন :

"My pictures are my versification in lines. If by chance they are entitled to claim recognition, it must be primarily for some rhythmic significance of form which is ultimate and not for any interpretation of an idea or representation of a fact."

শিল্পের ধর্ম হ'ল এই স্কুষ্ঠ প্রকাশে। কি প্রকাশ করল, কেন প্রকাশ করল, সেটা বড় কথা নয়। যেখানে এই প্রকাশ নেই, সেথানে শিল্প-প্রতিভা কোন দাবী রাখে না। রবীন্দ্রনাথের কথাই বলি। তিনি তাঁর প্রতিনিধি

- \* Herbert Read: The Meaning of Art, P. 26.
- + Calcutta Municipal Gazette, Tagore Memorial Supplement, 1941.

কবিতাটিতে তাঁর হারানো প্রিয়াকে শ্বরণের অর্ঘ্য দিয়েছেন। কবি বলেছেন যে তাঁর দয়িতা বেঁচে আছেন কবির জীবনে। কবি তাঁর অর্মত্য প্রিয়ার প্রতিনিধিত্ব করেছেন মর্ত্যলোকে:

"তোমার দে ভালো-লাগা মোর চোথে আঁকি
আমার নয়নে তব দৃষ্টি গেছ রাথি।
আজি আমি একা একা দেখি ছ'জনের দেখ।
তুমি করিতেছ ভোগ মোর মনে থাকি—
আমার তারায় তব মুগ্ধ দৃষ্টি আঁকি।"

এ ছন্দ অনবছা, এ প্রকাশ স্থান । এথানে মতান্তরের অবকাশ অল্প। কিছ্ক ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতার ক্ষেত্রে অন্তরূপ অভিজ্ঞতার দাবী হয়ত অনেকেই করতে পারেন। যদি সে সব অভিজ্ঞতার প্রকাশ সম্ভব হ'ত, তাহলে বোধ হয় তার শিল্পমূল্যও স্বীকৃত হ'ত রিদিকজনের দরবারে। কিছ্ক প্রকাশহীন যে কথা, তার সৌন্দর্য কেবলমাত্র একটি মনের জন্ম। বহু মনের মজলিসে সেউপেন্ধিত। তাই বলছিলাম যে, স্বাধীর ব্যাপারে জন্মগত অধিকারভেদকে মেনে নিই নিঃসন্দিশ্ব চিত্তে। সেথানে ব্রাহ্মণের অধিকারে ব্রাহ্মণেতর জাতির হন্তক্ষেপের কোন অবকাশ নেই। সে জগতের জাতিভেদ প্রথা অচলায়তনের মহিমার বিরাজিত।

এ হ'ল মূলের গভীরের কথা। সেখানে রহস্যাচ্চর আঁধার পাথার-তলে শিল্পী তার কল্পসতার শিশু চারাটিকে সমত্বে পালন করে। এ শিশু-বৃক্ষ মহীক্ষহ নয়। তবে বিপুল সম্ভাবনা সে আপনার জীবনে বহন করে। সে সম্ভাবনাকে ফলবতী করার জন্ম তপস্থার প্রয়োজন—চাই অনলস প্রয়াস। এই আত্যম্ভিক সাধনাই—'প্রভাতসংগীতের কবি'কে 'চিত্রার কবি' করে। অবনীন্দ্রনাথ শিল্পীর এই সাধনার কথা বলেছেন: "যোগসাধন করতে হয় শুনেছি চোথ ব্ঁজে, খাস-প্রখাস দমন করে; কিন্তু শিল্পসাধনার প্রকার অন্ম প্রকার—চোথ খুলেই রাণতে হয়, প্রাণকে জাগ্রত রাথতে হয়, মনকে পিঞ্জর খোলা পাথীর মত মৃক্তি দিতে হয় কল্পলোকে ও বাস্তব জগতে স্থেথ বিচরণ করতে। প্রত্যেক শিল্পীকে স্বপ্র-ধরার জাল নিজের মতো করে বৃনে নিতে হয় প্রথমে। তারপর বদে থাকা—বিশ্বের চলাচলের পথের ধারে নিজের আসন নিজে বিছিয়ে। চুপটি করে নয় সজাগ হয়ে। এই সজাগ সাধনার গোড়ায় ভ্রান্থিকে

বরণ করতে হয়। \* অবনীন্দ্রনাথ তাঁর যুক্তির স্বপক্ষে মিলেটের কথাগুলি উদ্ধত করে দিয়েছেন:

"Art is not a pleasure trip, it is a battle, mill that grinds."
এ কথা থাটি কথা। শিল্পীর সৃষ্টি লীলার বিলাস নয়। অনেক সাধনা,
অনেক তপস্থার পরে তাঁর শিল্প রসোলোকে উত্তীর্ণ হয়। কোন একজন
বিদেশী সঙ্গীত শিল্পীর কথা মনে পড়ছে। তাঁর বেহালা বাজাবার সহজ
স্বদ্ধন্দ ভঙ্গীর প্রশংসা করা হলে তিনি বলেছিলেন:

"God alone knows with what difficulty I acquired this ease."

শিল্পীর এই সহজ প্রতিভাটুকু আয়ত্ত করতে হয় জীবনের অনেক স্থকে, অনেক স্বাচ্চন্যকে স্বেচ্ছায় ত্যাগ ক'রে। এ যেন স্থের আলো। থোলা চোথে সাদা আলো দেখায় বড় স্থলর। কিন্তু এই নয়নাভিরাম শুল্রতার আড়ালে আছে কত রঙ-বেরঙের আলোর আমন্ত্রণ, কত বৈজ্ঞানিক প্রক্রিয়া ভার থবর সাধারণ মাত্র্য রাথে না। শিল্পীর স্পষ্টর আলো স্বচ্ছতা পাবার আগে, শুল্রতা লাভ করবার পূর্বে কেমন ছিল, কি করে তার মালিক্ত ঘুচল সে থবর রস্বোদ্ধা রাথে না। সে মনের পত্রপুটে রস্টুকু গ্রহণ করেই খুশি হয়। যিনি আনন্দ বিতরণ করলেন স্বজনের মনের ঘাটে ঘাটে, ঘটে ঘটে ভরে দিলেন আপন প্রসাদ ভাঁর বেদনার থবর কেউ রাথে না। একথা আমরা ভূলে যাই ঃ

অলোকিক আনন্দের ভার বিধাতা যাহারে দেয়, তার বক্ষে বেদনা অপার,

তার নিত্য জাগরণ। (ভাষা ও ছন্দ)

শিল্পীর মানস-সতা শীবনের কুশাঙ্ক্রে ক্ষতবিক্ষত হয়। তাই কবি বলেন,
"I fall upon the thorns of life, I bleed" আর সে রক্তধারায় আঁকা
হয় রসলোকের কালজ্য়ী রেগাচিত্রগুলি। অন্তর্গু বেদনা স্পষ্টকে সম্ভব করে।
সে বেদনা সাধারণ মান্ত্রের অতি তুচ্ছ না পাওয়ার ছংখ থেকে স্বতম্ত্র। এ বেদনা
আলৌকিক আনন্দের উৎসম্থ। বেদনাতুর কবিচিত্তের ক্ষতম্থ থেকে যে বেদনার
রক্তক্ষরণ হয়, তা স্থারূপে ব্যতি হয় বিশ্বচেতনার মর্মস্থলে। শিল্পস্তাই যিনি,
তাঁর গভীর উৎকণ্ঠা, গভীরতর উদ্বেগ-উদ্বেলতার কথা বলি রবীক্সমাথের
ভাষায়:

<sup>\* &</sup>quot;বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী"

বেদিন হিমান্তিশৃকে নামি আসে আসন্ন আবাঢ়,
মহানদ ব্রহ্মপুত্র অকস্মাৎ তুর্দাম তুর্বার
তঃসহ অন্তরবেগে তীরতক করিয়া উন্মূল
মাতিয়া খুঁজিয়া ফিরে আপনার কূল উপকূল
তট-অরণ্যের তলে তরঙ্গের ওম্বক বাজায়ে
ক্ষিপ্ত ধুর্জটির প্রায়, সেই মত বনানীর ছায়ে
স্বচ্ছ শীর্ণ ক্ষিপ্রগতি স্রোভস্বতী তমসার তীরে
অপূর্ব উদ্বেগ ভরে সঙ্গীহীন ভ্রমিছেন ফিরে
মহার্ষি বাল্মীকি কবি। রক্তবেগ তরঙ্গিত বুকে
গম্ভীর জলদমন্ত্রে বারংবার আবার্তিয়া মুথে
নবছন্দ। (ভাষা ও ছন্দ)

এই স্বর্ণীয় অশান্তি আছে বিশ্বের সমন্ত শ্রেষ্ঠ শিল্পান্টির মূলে। কবির স্থান্টিতে একটা আক্ষিকতার স্থার থাকে। শিল্প যেন হঠাৎ হাওয়ায় ভেনে আসাধন। আপাতদৃষ্টিতে একে হঠাৎ পাওয়া বলে ভ্রম হয়। স্থানীর্য দিনের নিরলস অক্লান্ত কর্মময় দিনরাত্রির স্থকঠোর ইতিহাস আত্মবাপন করে থাকে ঐ স্বান্টির পিছনে। শিল্পী কলম বা তুলি ধরল আর অমনি লেখা বা আঁকা হয়ে গেল আন্তরিক শিল্প প্রতিভার গুণে, এ ছেলেমান্থ্যের কথা। স্বান্টির প্রেরণা (Inspiration) ভিক্ষ্কের হাতে দেবতার দান নয়—এ হল অর্জন। অবনীন্দ্রনাথ বলছেন—Inspiration কি অমনি আসে। অর্জন করলেন না, শিল্প inspiration আপনি এল ভিক্ষ্কের রাজন্বের স্বপ্রের মত, এ হবার যোনেই।'\* শিল্পাচার্য নিজের কথার স্বপক্ষে মহাশিল্পী রেঁাদার মত উদ্ধৃত করে দিয়েছেন:

"Inspiration! Oh! that is a romantic old idea void of all sense. Inspiration will, it is supposed, enable a boy of twenty to carve a statue straight out of the marble block in the delirium of his imagination; it will drive him one night to make a master-piece straight off because it is generally at night that these things occur. I do not know why....... craftsmanship is everything; craftsmanship shows

<sup>\*</sup> বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী, পৃ: ১২-তে উদ্ধৃত।

thoughtful work; all that does not sound as well as inspiration, it is less effective, it is nevertheless the whole basis of art!"

এই inspiration-এর ধর্ম হ'ল হঠাৎ রূপ দেওয়া। বছদিন ধরে লোকচক্ষুর অস্তরালে পাধর খোদাই চলল। একটির পর একটি করে ফুল ফুটল পাথরে। তারপরে হঠাৎ একদিন গোলাপ বাগিচার খ্যাতি সৌরভ ছড়িয়ে পড়ল দিগ্দিগন্তরে। শিল্পের এই আকস্মিকতাকে বা তাৎক্ষণিকতাকে এ যুগের শিল্প-সমালোচক নাম দিয়েরছেন 'Instantaniety'। হার্বার্ট রীড বলেছেন:

"Many theories have been invented to explain the workings of the mind in such a situation, but most of them err, in my opinion, by overlooking the instantaniety of the event."\*

এই আক্ষিকতাকে শিল্পের ক্ষেত্রে অম্বীকার করা যায় না। হঠাৎ মন চমকে ওঠে, মৃগ্ধ বিশ্বয়ে অভাবনীয়কে দেখে নেয় ছটি নয়ন ভ'রে। শিল্পস্পান্তর মূলে যে আছে এই আক্ষিকতা, একথা রবীন্দ্রনাথ স্বীকার করেছেন তাঁর দাহিত্যিক জীবনের বিভিন্ন পর্যায়ে। স্পান্ত হ'ল অকারণ স্পান্ত। তার পিছনে লাভ-লোকদানের হিদাব নিকাশ নেই। গান হয় অকারণে গাওয়া। 'ভাষা ও ছন্দ' থেকে আবার বলিঃ

> "বেদনায় অন্তর করিয়া বিদারিত মৃহুর্তে নিল যে জন্ম পরিপূর্ণ বাণীর সংগীত।"

পরিপূর্ণ বাণীর সংগীত জন্ম নেয় মৃহুর্তের আকস্মিকতায় যেমন হঠাৎ শিশু দেখে প্রথম চোখ-মেলা আলো। শিল্পীর কল্পলোকের গভীরতা বিদীর্ণ ক'রে কবিতা ভূমিষ্ঠ হয় রসবোধার চিত্তলোকে। এই হ'ল কবিতার প্রকৃতি—শিল্পের স্বরূপ। এই শিল্পসৃষ্টির অধিকার হ'ল জাতশিল্পীর—যে শিল্পী ভগবানের আশীর্বাদই শুধু লাভ করেন নি, সে আশীর্বাদকে পূর্ণায়ত করেছেন আপনার ধ্যান, ধারণা ও সাধনা দিয়ে।

এবারে রদ সম্ভোগের কথা বলি। সেথানেও অধিকার ভেদ আছে। এ 'ভ' অতি সাধারণ কথা যে পিকাসোর সব ছবি সাধারণ দর্শকের ভালো

<sup>\*</sup> The Meaning of Art, Page 29.

লাগে না। সে যুগের অফিস-ফেরৎ বাবু শিল্পী টমাসের এক গাদা রঙ-মাথানো ছবি সম্বলিত একথানি মাদিক বস্ত্রমতী পেলেই খুনী হতেন। আর আজকালকার মাদিক পত্রিকার পাঠকেরা সেই শ্রেণীর ছবির দিকে ফিরেও তাকান না। রবীন্দ্রনাথের শেষের দিকের কবিতা ভালো লাগে না এমন পাঠকের সংখ্যাই বেশী। /শিল্প যত বৃদ্ধিধর্মী হবে, তার আবেদন ততই কমে যাবে সাধারণ মানুষের কাছে, এ হ'ল অভিজ্ঞতালব্ধ কঠোর সত্য। আবার কবি বা শিল্পী ষথন অনন্তপূর্ব, অসাধারণ অহুভৃতি ব্যক্ত করেন তাঁর স্পষ্টতে, তথনও সাধারণ মাত্রয তাঁর নাগাল পায় না—হুর্বোধ্যতার, অস্প্টতার অভিযোগ আনে। এই ধরনের উৎকৃষ্ট শিল্পকে বুঝতে হলে রদবোধের উৎকর্য সাধন করতে হয়, আর সে উৎকর্ষ লাভ করা যায় অমুশীলনের ভিতর দিয়ে। মহাস্ষ্টি যেমন মহাবীর্যের অপেক্ষা রাথে, তেমনি মহৎ ভোগও অনক্সাধারণ প্রতিভার সাধনার মুখাপেক্ষী। সেক্ষপীয়রের সাহিত্যরস একেবারে পরিপূর্ণভাবে উপভোগ করতে হলে সেক্ষপীয়রের মতই অসাধারণ মণীযার প্রয়োজন হয়। কবির কল্পনার গতিবেগ, তার অহত্বতি, তার ভাবনা ও বেদনার কথা যদি রসিক মন অমুভূতির পথ দিয়ে উপলব্ধি না করে, যদি বৃদ্ধি দিয়ে তার মর্মন্থলে প্রবেশ না করে, যদি কবির কল্পনা উদ্দীপ্ত-লোকে তার অবাধ বিচরণের শক্তি না থাকে তবে ত কবির স্পষ্টির আবেদন ব্যর্থ হয়ে যাবে তার কাছে। কবির বীণার তারে যে স্থর সাধা হয়েছিল, ঠিক সেই স্থরটি রসিক মনকে আয়ত্ত कत्राक रूपत, ए प्रवेह कावा भार्व रूपत मार्थक, ज्याहे मजा रूप इवि ए था। কবির কথা, শিল্পীর কথা সবাই বুঝবে না জাতি গোত্র নিবিশেষে। এখানে ডিমোক্রেসি চলে না। এথানে অধিকারের সীমারেথা স্থুস্পষ্ট। যে কথা আমি কখনও শুনি নি, ভাবি নি বা জানি না, যার অভিজ্ঞতা আমার নেই সেকথা কবিকঠে যথন শুনি, তথন তার রস পুরোপুরি উপভোগ করতে পারি না। যে ছবি আমি কখনও দেখি নি, সে ছবির কথা যথন শিল্পী বলেন, তথন আমার ধারণা নীহারিকালোকের অস্পষ্টতায় রূপ খুঁজে ফেরে, সৌরমগুলের স্থনিদিষ্ট রূপ তথনও তার আয়ন্তাতীত। উদাহরণ দিই:

যদি আমার জীবনে প্রেমময়ী নারীর আবির্ভাব কথনও না ঘটে থাকে, যদি আমি প্রেমশান্ত নয়নের স্নিগ্ধ ছায়। কোন পরম লগ্নে প্রত্যক্ষ না করে থাকি তবে কবির চিত্রকল্প বর্ণনার মাধুর্য অন্ততঃ আমার কাছে ব্যর্থ হয়ে পেল। আমি সে মধুর রসে বঞ্চিত হলাম, যার মাধুর্য রসিকজনের মনে অনিদ্যস্থলর প্রেমের বার্তা বহন করে আনবে। দেবযানী সহদ্ধে কবির বর্ণনা-চাতুর্য আমার চোথে ধরা দিল না। সন্ধ্যায় শান্ত নদীতীরের প্রকৃত ছবিটি আবছা রয়ে গেল, আমার অভিজ্ঞতার দৈল্যের জন্য। যারা জীবনে নারীর প্রেম লাভ করেছে সেই ভাগ্যবানদের হাতে রইল কবির স্বপ্ত রস উপভোগ করবার হুর্লভ অধিকার। যারা তা পেল না, তারা এই কাব্যরস থেকেও অনেকটা বঞ্চিত হ'ল। 'এ তো গেল অন্তভ্তির দৈন্যের কথা। শিক্ষার দৈন্য আবার অনেক সময় শিল্পরসোপলন্ধির পথে অন্তর্নায় হয়। যার বর্ণ পরিচয় সবে ঘটেছে, সবে হাতে-থড়ি হয়েছে সে ত আর এজরা পাউণ্ডের বুদ্ধিদৃপ্ত, চোথ ঝলসানো কবিতার মর্মমূলে প্রবেশ করতে পারবে না। যেমন:

"Your mind and you are our sargasso sea,
London has swept about you this score years
And bright ships left you this or that in Fee!
Ideas, old gossip, oddments of all things,
Strange spars of knowledge and dimmed wares of Price,
Great minds have sought you—lacking someone else
You have been second always. Tragical?"

এমনিধরা শিক্ষার তারতম্য, কচির তারতম্য, মননধর্মের ভিন্নমুখীনতা একই ধরনের কাব্য বা শিল্পকে সর্বজনের কাছে গ্রহণযোগ্য করে না। যে শিল্প মহৎ, তার সত্যমূল্যের উপলব্ধি সম্ভব হয় শিক্ষার দারা, সাধনার দারা, অর্জনের দারা। দাই বলছিলাম যে শিল্পের ক্ষেত্রে—তা সে স্পষ্টই হোক্ আর সম্ভোগই হোক্, অধিকারভেদটাকে গোড়াতেই মেনে নেওয়া ভালো। এ সত্যকে না মানলে উদ্ভট কল্পনার সাহায্য নিয়ে অনেক বিচারবিহীন মন্তব্য করতে হয়—য়েমন কথম কথন করেছিলেন টলস্টয়, রঁলা এবং আরও অনেকে।

টলস্টয় এবং তাঁর শিশু রঁলা বছবার একথা বলেছেন যে, শিল্পকে সকলের কল্যাণসাধন করতে হবে। এমন শিল্পয়চনা করতে হবে যার আবেদন সর্বশ্রেণীর সকল মাছবের কাছে গিয়ে পৌছুবে। শিল্পী রঁলা গুরুবাক্যের প্রতিধ্বনি করেছিলেন সত্য, কিন্তু তিনি এ তত্ত্বে মনপ্রাণ দিয়ে বিশ্বাস করতে পারেন নি। মাহ্য রঁলা টলস্টয়ের ধর্মে বিশ্বাসী; শিল্পী রঁলা পরবর্তী যুগে সে বিশ্বাসের প্রতিবাদ জানিয়েছেন, যখনই সেই মানবহিতের ব্রতকে শিল্পের ঘড়ে চাপিয়ে দেবার চেটা করা হয়েছে। 'জন ক্রিটোফার' উপস্থাসে রঁলার পরিণত শিল্পীমন শিল্পের সত্যধর্মকে জেনেছে। তাই তার মানসপুত্র জন ক্রিটোফারের মৃথে আমরা এ কথা শুনি থে শিল্পের পাদপীঠ স্পর্শ করবার অধিকার সকলের নয়— সেথানে সকলের প্রবেশাধিকার নেই। ভারতীয় রসশাস্ত্রেও এই অধিকারভেদের কথা শ্বীকার করা হয়েছে। এ অধিকার বর্ণগত বা বংশগত নয়, তা অর্জনসাপেক্ষ। ভক্ত কবীর এ অধিকার অর্জন করেছিলেন সমাজের নীচের তলায় বাস করেও। আর যাদের হাতে ছিল এই শিল্পলোকের জন্মগত উত্তরাধিকার, তাদের মধ্যে অনেকেই সে অধিকারকে হারিয়েছে সাধনার দীনতার জন্ম। শিল্পির জীবনে সবচেয়ে বড় কথা হ'ল অনলস সাধনা। স্পষ্টি করতে হলে বা শিল্প বুঝতে হলে কঠিন পরিশ্রমের এই পথ ছাড়া দ্বিতীয় পথ নেই। এই স্কঠোর পরিশ্রমই আমাদের এনে দেয় শিল্পলোকে প্রবেশের ছাড়পত্র। শিল্পগুরু অবনীক্রনাথের ভাষায় বলিঃ

"শিল্পের অধিকার নিজেকে অর্জন করতে হয়। পুরুষাস্থ্রজনে সঞ্চিত ধন যে আইনে আমাদের হয়, তেমন করে শিল্প আমাদের হয় না। কেন না শিল্প হ'ল 'নিয়তিক্তনিয়মরহিতা'; বিধাতার নিয়মের মধ্যেও ধরা দিতে চায় না সে। নিজের নিয়মে সে নিজে চলে, শিল্পীকেও চালায়, দায়ভাগের দোহাই তো তার কাছে খাটবে না।'



# শিল্পীর বৈরাগ্য

মান্থবের বস্তুজীবনে যেমন নিরাসক্তির অপরিমেয় মূল্য আছে, তার স্থলরের জগতেও সে তেমনি সম্মানিত, সমাদৃত। ছিন্নকস্থা বিষয়ে-বিরাগী রাজপুত্র বন্দনীয় হলেন সারা বিশ্বজনার কেননা ভোগ-লালসার ক্লেদ পঙ্কিলতায় তাঁর শুভদৃষ্টি অসমাচ্ছন্ন, লোভ, ক্ষুত্র-স্বার্থ-গণ্ডীর মধ্যে তাঁর মন্থ্যত্বের সীমাহীন বিস্থারকে আবদ্ধ করে নি। সেই নির্লোভ পুরুষ পরম নির্লিপ্ততায় আপনাকে প্রতিষ্ঠিত করেন সর্বজীবনের মধ্যে। সেই প্রতিষ্ঠায় তাঁর মৃক্তি, তাঁর পরিপূর্ণতা।

শিল্পবৈরাগ্যও এই অনাসক্তির দ্বারা চিহ্নিত। স্থলরের সঙ্গে সৌন্দর্য-ধ্যানীর একাত্ম হওয়া উচিত নয়। তাদের স্বাধীকরণ শিল্পমৃত্যু ঘটায়। স্থলরের চারপাশে একটা দ্রত্বের বেড়া থাকে; ভোগের বস্তু ও ভোক্তার দ্বৈত সন্তাকে অস্বীকার করলে শিল্পলোকে বিপর্যয় ঘটে। অতি নৈকট্য, একাত্মতা এরা রসোপভোগের প্রতিচারী। দৌন্দর্য রসাত্মাদনের মধ্যে লালসা নেই, জড়িয়ে ধরবার বাসনা নেই। যথন সেই আঁকড়ে ধরবার আদিম প্রবৃত্তিটা মাথা চাড়া দিয়ে ওঠে তথন আর আনন্দলোকে শিল্পরিসিক উদ্ভাসিত চৈতক্ত হয়ে ওঠেন না। সাধারণ মান্থরের মত তাঁর সঞ্চয় প্রবৃত্তিটা যথন কাজ করে লোভীর লালাসিক্ত রসনায় তথন আর স্থন্দরের স্বাদ মেলে না। আসক্ত চিত্তে স্থন্মর চিরনির্বাসিত। শিল্পীগুক অবনীক্রনাথ বললেন\*: 'বিলাসীর দৃষ্টি স্বার্থের

কাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী। পঃ ৬০

Letters to George and Thomas Keats, 28th Dec. 1817

কটিনের কথাগুলি উদ্ধৃত ক'রে দিই: And at once it struck me what quality went to form a man of achievements especially in literature and which Shakespeare possessed so enormously I mean negative capability, that is when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts without any irritable reaching after fact and reason.

Woodhouseকে লিখিত অপর একথানি পরে কীটন্ বলেন: As to the poetic character itself it is not itself. The poetic character has no self. It is everything and nothing. It is constantly in for and feeling some other body. It has no character—it enjoys light and shade; it lives in gusto, be it foul or fair, high or low, rich or poor, mean or clevated, it has as much delight in conceiving an lago as an Imogen.

সঙ্গে নিবিড়ভাবে জড়িয়ে থেকে স্পষ্টর যথার্থ শোভা. সৌন্দর্য ও রসের বিষয় মামুষকে বান্ডবিকই অন্ধ করে রাথে অনেকথানি, আর ভাবুকের দৃষ্টি কাজ-ভোলা ছেলেবেলার দৃষ্টি-সৃষ্টির অপরূপ রহস্তের থব গভীর দিকটায় নিয়ে চলে কাজেই ভারকের শোনা-দেখা-বলা-কওয়ার মধ্যে শিশুস্বলভ এমনতরো সরলতা ও কল্পনার প্রশার থাকে। ভাবুক দৃষ্টি এত অপরূপ অসাধারণ ভাবে দেখে শোনে, দেখায় শোনায়, যে কাজের মানুষের দেখা শোনা ইত্যাদির সঙ্গে তুলনা করে দেখলে ভাবুকের চোখে দেখা ছবি কবিতা সমশুই **হেঁয়ালী বা ছেলেমান্ষির মতই লাগে।" শিল্পী কাজভোলানো স্বার্থগন্ধণুত্ত** দর্শনভদীর অধিকারী হবে, তবেই না শিল্প সৃষ্টি সম্ভব হবে। শুধু সৃষ্টি কেন শিল্প রসোপভোগও সম্ভব হয় না এই বৈরাগ্যটুকুর অভাবে। শিল্প রসিকের ব্যক্তিস্বার্থ বা সমাজস্বার্থ ধ্যন শিল্পকর্মের সঙ্গে জড়িয়ে থাকে তখন আর তার ভাগ্যে রসের আবাদন ঘটে না কেন না রসাম্বাদনের জন্ম যে মানসিক দুরজ্টুকু অপরিহার্য তার সন্ধান মেলে না শিল্পরসিকের দৃষ্টিতে। অপরিচ্ছন্ন স্বার্থদৃষ্টি শিল্প রসোপভোগের অন্তরায়। আমরা শুনেছি যে নীলদর্পণ নাটকের অভিনয় দেখার সময় বিভাসাগর মহাশয় নীলকর রো সাহেবের ভূমিকায় অর্থেন্দেখরের অভিনয় নৈপুণ্যে স্থান-কাল-পাত্র বিশ্বত হয়ে মঞ্চার্চ মৃন্তাফী মহাশয়ের দিকে চটিজুতো ছুঁড়ে ছিলেন প্রেক্ষাগৃত্বে মধ্যেই। এটা অর্ধেনুবাবুর পক্ষে হয়ত গর্বের কথা কিন্তু এই ঘটনাটি ঈশ্বরচন্দ্রের অন্তরশায়ী শিল্পীমনের অপরিণতাবস্থা স্থচিত করে। এ কথাই কীমনে হয় না যে শিল্পী বা শিল্প-রসিকের পক্ষে অপরিহার্য যে মানসিক দূরত্ব তার অভাব বিভাগাগর মহাশয়ের মধ্যে অন্ততঃ সাময়িকভাবে ঘটেছিল। উপনিষদে কথিত পাখী ছটির কথা স্মরণ করুন। যে পক্ষীটি দ্রষ্টা তার মানদিক দূরস্বটুকু অনাহত। তাই সে বস্তুজীবনের স্থ্য-ছঃথের যথার্থ মূল্যটুকু বিশ্বত হয় না। আর যে ভোক্তা দে জীবনের স্থ্য-ছঃথের রদাস্বাদনে তরায়। মিথ্যা স্থ্য-ছঃথের ছলনাকে দে একাস্ত সত্য বলে মনে করে; তার জীবন ইতিহাসে তাই অনেক অপপ্রয়াদের ধুন্দুমার। জীবনের যথার্থ মূল্যায়ন ঐ ভোক্তাপক্ষীর কর্ম নয় কেন না বিচারের জন্ম প্রয়োজনীয় ঐ আপেক্ষিক দূরত্বটুকু তার অলভ্য। স্ত্রটা পক্ষীর দে দূরস্বটুকু অনায়াসলভা। তাই সে হঃথে এবং স্থাথ বিগত-স্পৃহ। শিল্পী এবং শিল্পরসিক হবেন ঐ উপনিষদ-কথিত ত্রষ্টা পাখীটির মত নিস্পৃহ, মানসিকদূরত্বসম্পন্ন। শিল্পী ভোগ করবেন বটে তবে সে ভোগের

মধ্যে সন্মাসীর নির্লিপ্ততা থাকবে; অতি নৈকটের অতি প্রত্যক্ষতা শিল্পায়নের প্রতিকূল। যথার্থ মানসিক দূরত্ব সম্পন্ন শিল্পীর সম্যকৃদৃষ্টিটুকু থাকার ফলে তাঁর শিল্পকর্মে উদ্দেশ্য প্রাধান্ত পায় না। শিল্প উদ্দেশ্য প্রণোদিত হলে তা হবে প্রায়োজনিক। আলঙ্কারিক রাজশেখর বর্ণিত এই চতুর্থ শ্রেণীর কবি বা শিল্পীর দল যে শিল্প সৃষ্টি করবে তা রুসোত্তীর্ণ হবে না; আর রুসোত্তীর্ণ হলেও তা যে कालाखीर्भ रूरव ना अकथा अभः भारत वला रहा। कान উদ্দেশ वा कान स्वर्थ যদি সিদ্ধ করতে হয় শিল্পীকে তার শিল্পকর্মের মাধ্যমে তবে সে স্বার্থ সিদ্ধি ঘটে শিল্পের অপমৃত্যু ঘটিয়ে। যেখানে শিল্পীর দৃষ্টি স্বার্থসমান্ড্র সেখানে ষথাযোগ্য মানসিক দূরস্বটুকুর অভাব ঘটে। শিল্পী তার আচ্চন্ন দৃষ্টি দিয়ে রূপের পরিপূর্ণ সত্তাটুকুকে ধরতে পারে না বোধির আলোয়। প্রয়োজনের আড়োলে হারিয়ে যায় শিল্পার শিল্প রূপটুকু: তার পরিপূর্ণ প্রকাশ হয় না রস্লিপ্সার প্রত্যক্ষতায়। মনীষী টলস্ট্যের শিল্পট্রিক একদিন এমনি করেই আচ্ছন্ন করেছিল নিখিল বিখের কল্যাণ কামনা। তার সমাজ চেতনা, তার শিল্পবোধ, তার শিল্পদৃষ্টিকে প্রচ্ছন্ন করেছিল। গোষ্ঠা স্বার্থবৃদ্ধি শিল্পী টলইয়কে পথভ্রষ্ট করেছিল। তাই দেখি তিনি তার শিল্পদর্শনে মান্নযের সামগ্রিক প্রয়োজনকে সার্থী করে শিল্পের সার্বভৌম অধিকারকে থব করলেন। মহাদার্শনিক কান্ট শিল্পের আন্তর প্রয়োজনটুকুকে স্বীকার করে বললেন যে এ প্রয়োজন হল অপ্রয়োজনের প্রয়োজন: অপ্রয়োজনের প্রয়োজন বৈরাগ্যেব প্রিপ্রীন্য।

কবি কীট্দ্ বললেন কবি মনের negative capability-র কণা। এলিয়ট বললেন কবি মানসের দৈত সভার কথা। কীট্সের মতে কবি যে নানান্ধর্মী বহু বিচিত্র পুরুষ এবং নারীর সৃষ্টি করেন, একই সঙ্গে শয়তান এবং গ্রীষ্টের গুণগান করেন, তুর্যোধন এবং গান্ধারীর আদর্শ ব্যাখ্যা কবি লেখনীতে অপূব স্থ্যমায় এক সঙ্গে আত্মপ্রকাশ করে তার কারণ কবির মধ্যে ঋণাত্মিক। শক্তির উপস্থিতি। নৈব্যক্তিক দ্রত্ব কবি ধর্মের নিভা সহচর। এই দ্রত্বটুকু ব্যতিরেকে কেমন ক'রে কবির পক্ষে সম্ভব হয় পাশাপাশি তুটি বিপ্রীত

১। এলিয়টের কথায় আবার বলি: The more perfect the artist, the more separte in him is the man who suffers and the mind which creates. [ এলিয়েটের' 'Tradition and individual talent' खडेवा ]

व्यानमी अप्री हित रखत हिळन ? शाकाती छेनात मानविक व्यानमी, मश्खम धर्म-বোধের প্রতিমৃতি, ধৃতরাষ্ট্র স্নেহান্ধ নীতিধর্মচ্যুত পিতা আর প্রায়োজনিক রাজধর্মের কূট-কলা কুশলী তুর্যোধন শাশত ধর্মবোধের আত্যন্তিক মূল্যে অবিশাসী। এই বিভিন্ন চরিত্রের স্করণ ঘটল কেমন করে কবি কল্পনায় একই সঙ্গে, সে তত্তটি অব্যাখ্যাত থেকে যায় যদি না আমরা কীট্স কথিত এই ঋণাত্মিকা শক্তিতে (negative capability) বিশ্বাস করি। শিল্প কবি সতার রূপায়ণ নয়; শিল্প হল কবি অনুভূতির আত্মবিচ্যুতরূপ; এক একটি ভাবকে কবি আত্মবিচ্ছিন্ন রূপ দান করেন, আন্তর প্রত্যক্ষকে পরোক্ষরূপে প্রত্যক্ষ করেন। এই ধরনের প্রত্যক্ষীকরণ সম্ভব হয় কেন না শিল্প সর্ব সময়ে শিল্পরপকে স্বতন্ত্র সত্তায় সত্তান্বিত করে। কবি সত্তার সঙ্গে তার অমুভূতির যোগ। শিল্পীর অন্তরশায়ী অন্তভৃতি তার ভাব-ভাবনার রঙে রঙ্গীণ হয়ে বিচিত্ত প্রকাশ পথে আপনাকে উৎসারিত করে। কথনো বা সে অন্নভৃতি নিষ্ঠুরতম রূপ নেয় আবার কখনো ব। তা পর্ম কারুণিক মানব ধর্মকে আশ্রয় করে। তাদের রূপ, রঙ, রেথা বর্ণ বৈচিত্রে সমুজ্জল। শিল্প-মানসের বৈরাগ্য কোথাও শিল্পভাবের সঙ্গে একাত্ম হয়ে ওঠার অবকাশ দেয় না শিল্পীকে। সে অবকাশ ধদি কখনো কোন শিল্পীর ধ্যান-ধারণায় আসে তবে সেদিনই তার শিল্প প্রচেষ্টার অবসান হবে; যদিই বা স্বষ্টি সম্ভব হয় তাঁর হাতে তবে সে শিল্প বৈচিত্র্য হারাবে। একদেশদশিতা তাঁর শিল্পে প্রত্যক্ষ গোচর হয়ে উঠবে। শিল্পী যদি ব্যক্তি জীবনে সাধু হন তবে তাঁর শিল্পেও শুধু সাধু চরিত্রের চিত্রণই ঘটবে। সে চিত্রে যা একান্ত ব্যক্তিগত, অবাস্তর এবং অপ্রাদঙ্গিক তারাও ভীড করে আদবে। শিল্প বস্তুর (content) বাছাই হবে না। আর যে প্রকাশ ঘটবে এই ধরণের আর্টে তাও হবে পঙ্গু, অসক্ত এবং অসম্পূর্ণ। কেন না যথাযোগ্য মানসিক দূরত্ব ব্যতীত শিল্পবস্তুর পূর্ণ রূপটুকু শিল্পী চক্ষে প্রতিভাত হয় না। যে অহুভূতি কবির অন্তরে প্রকাশ সাধনায় তন্ময় তার পরিপূর্ণ রূপট্টকু কবির অক্তাত। ধীরে ধীরে কবি সে অমুভূতিকে আপন মান্সিক নৈকট্য থেকে থেকে মুক্ত করেন। কালক্রমে দে অহভূতির নিবিড়তা কবিস্বার্থের দ্বারা আর প্রভাবাবিষ্ট না হয়ে আপন মাহাত্ম্যে আত্মপ্রকাশ করে শিল্পলোকের বিরাট পটভূমিতে। সে শিল্পলোক কবির মানস-সত্তায় বিধৃত। দেখানে শিল্পের জন্ম হয়। তারপরে ঘটে তার বহিরঙ্গীকরণ। শিল্প স্প্রতির এই সমগ্র ধারাটুকু শিল্পী মানদের বৈরাগ্যের ধারা চিহ্নিত। মহাকাল এই বৈরাগ্যের সহায়ক। কবির অম্বভব কালের বিক্ষেপের ফলে সংখত হয়ে অতি নৈকট্যের হাত থেকে মৃক্তি পায়। আর এই মৃক্তি ঘটলে তবেই শিল্প জন্ম নেয়। তাই-'ত' কবি বললেন যে কাব্য হ'ল কবি-মানসের শাস্তাবস্থায় তাঁর অম্বভূতির উন্ধতন বা শারণটুকু। বহির্জগতের সংঘাতে যথন অম্বভূতির আবর্ত মনের মধ্যে ঘূরপাক থেয়ে উঠল তথনই শিল্পস্থাইর প্রয়াস অনভিপ্রেত। কালের মধ্যবভিতার প্রয়োজন রয়েছে বস্তু-ঘটনা এবং শিল্প-ঘটনার মধ্যে। এই ব্যবধানটুকু শিল্পী মানসে যথাযোগ্য দূরত্বের সঞ্চার করে। এর ফলে শিল্প হয় রস-নিংস্তুলী।

এ ত' গেল শিল্পবস্থার শিল্পে রূপায়ণের কথা। কবি-মানসিকতার সঙ্গে কাব্যবস্তুর একটা দূরত্ব থাকবে, এটাও অবিসংবাদিত সত্য। এলিয়ট এ সত্যকে স্বীকার ক'রে নিয়ে আরও একটু এগিয়ে গেলেন। কীট্রের অমুচারী হ'য়ে তিনি বললেন যে কবি-মানসের মধ্যে শিল্পীমন এবং সাধারণ মনের দ্বিসন্তা সম্বন্ধে সন্দেহের অবকাশ নেই। যে মন স্বৃষ্টি করে এবং যে মন চুঃখ পায় তারা স্বতন্ত্র। এলিয়ট কবিমনের বৈরাগ্য তত্ত্বুকুর দূরপ্রসার ঘটিয়েছেন। কবিমনের গেরুয়া রঙের ওপর কোন রঙই রঙ ফলায় না। দে আপন রঙে রঙীন, সে আপন স্বপ্নে বিভোর। প্রকৃতপক্ষে কবির ত' আর হুটো মন নেই আর সে মনের দ্বৈত সত্তাও নেই। একই মন ত্বঃখ পায় আবার সেই মনই স্ষ্টি করে। এলিয়ট এই কথাই বোঝাতে চেয়েছেন যে স্বাংশীল কবিমানস আপন বাতন্ত্র রক্ষা করে তার দূরওটুকু বজায় রাথে। যখন মানুষ্টা হু:খ পায় তখন তার রঙ ধরে না কবির মনে। বস্তুর ধর্ম, বাহ্যিক ধর্ম কবিমনে আরোপিত হয় না। কবি তাই অনায়াসে হৃঃথ সহু করেন। নৈর্ব্যক্তিক অনাসক্তিতে সে হুঃথকে জয় করেন। গভীর দূরত্ব দিয়ে তাঁর আনন্দামুভূতিকে রক্ষা করেন। তাই যথন সে হৃঃথ, দে আনন্দের প্রকাশ ঘটে কাব্যে এবং শিল্পে তথন দেখি তার রূপায়ণ এক অভূতপূর্ব নৈর্ব্যক্তিতায় ভাম্বর হ'য়ে উঠেছে। এই নৈর্ব্যক্তিকতা ভারতীয় সাধনাকে উজ্জীবিত রেখেছে তার জীবন উপনিষদের "তেন ত্যক্তেন ভূঞ্জীথা' তত্ব এই ব্যক্তি সাধনার ক্ষেত্রেও। স্বার্থহীন নৈর্ব্যক্তিক আনন্দাস্বাদনের তত্ত। যথনই আমরা নিরাসক্ত চিত্তে প্রকৃতির নিমন্ত্রণে যাই তথন তার সৌন্দর্যের অমরাবতী মুক্তবার হয় আমাদের কাছে। জীবনের অমেয় ঐশ্বর্যলাভ তথনই সম্ভব হয় যথন আমরা বৈরাগীর নিলিপ্ততায় জীবনকে গ্রহণ করি। পরম স্থন্দরও সন্মাসীকেই বরমাল্য দেন। সন্মাস ব্রত-ধারী শিল্পীর ব্যক্তিজীবনে যে ছঃখ, বেদনা ও আনন্দ আছে তা

বিশেষকে অভিক্রম ক'রে নির্বিশেষরূপে বিশ্বমানসে প্রতিষ্ঠা পায়। কবির ছংখ তার আনন্দ-বেদনা বিশ্বজনের সম্পদ হ'য়ে ওঠে। এমনটি ঘটেছিল মহাকবি রবীন্দ্রনাথের ক্ষেত্রে। পলায়নী মনোবৃত্তি সঞ্জাত জীবনদর্শন কবির নয়। একথা তিনি আমাদের শোনালেন:

বৈরাগ্য সাধনে মৃক্তি, সে আমার নয়, অসংখ্য বন্ধন মাঝে মহানন্দময় লভিব মৃক্তির স্বাদ। [মুক্তি, নৈবেগ্য কাব্যগ্রন্থ]

বৈরাগ্যের ভেকধারী সংসার পলাতক মান্ত্র্যদের দলে তিনি যে নন এটা যেমন উদাত্ত কঠে তিনি ঘোষণা করলেন তেমনি আবার গৃহী সন্ন্যাসীর নিরাসক্তির তত্ত্টুকুও প্রম নিষ্ঠার সঙ্গে আমাদের শোনালেনঃ

যবে শাস্ত নিরাসক্ত গিয়েছি তোমার নিমন্ত্রণে
ইন্দ্রের অমরাবতী স্প্রদন্ন সেই শুভক্ষণে
মৃক্তদার; বৃভ্ক্ষুর লালদারে করে দে বঞ্চিত;
তাহার মাটির পাত্রে যে অমৃত রয়েছে দঞ্চিত
নহে তাহা দীন ভিক্ষ্ লালায়িত লোলুপের লাগি!
ইন্দ্রের ঐশ্বর্য নিয়ে হে ধরিত্রী, আছ তুমি জাগি
ত্যাগীরে প্রত্যাশা করি নির্লোভেরে দঁপিতে সম্মান,
তুর্গমের পথিকেরে আতিথ্য করিতে তব দান
বৈরাগ্যের শুভ সিংহাসনে। [জন্মদিন, সেঁজুতি কাব্যগ্রন্থ ]

যে সব মাত্র্য আপনার স্বার্থবৃদ্ধিকে অতিক্রম করে মহন্তব জীবনবোধের প্রেরণায় জীবন সাধনা ও শিল্প সাধনা করেছেন তাঁরা মৃত্যুক্ত্রয়ী। মরণ সাগরপারে এই সব অমর মাত্র্যের দল কবির নমস্তা। সন্ত্যাসীকল্প এই সব মাত্র্যের। একদিকে যেমন কর্মলোকে তাঁদের অক্ষয় কীতিন্তম্ভ স্থাপনা করলেন অক্যদিকে আবার শিল্পলোকেও তাঁদের অক্ষয় স্বাক্ষর চিরভাস্বর হয়ে রইল। বিপর্যয় ঘটে তথনই যথন শিল্পী এই নিরাসক্তির মন্ত্রটুকু বিশ্বত হয়। শিল্পীর মধ্যে স্বাধিকার প্রমন্ত্রতা যথন প্রবল হয়ে ওঠে, তথন সে ব্যবহারিক জীবনের ভোগে বিভার হয়, তথনই তার সৌন্দর্যাস্থভ্তি বিচ্ছিন্ন হয়ে পড়ে। সমগ্র জীবনের সঙ্গে তার যোগটুকু হারিয়ে যায়। মহাদার্শনিক প্রেত্যে বললেন শিল্পী আত্মন্থপরায়ণ হ'লে আর বিশুক্ত স্থদরের অস্কৃত্ব ঘটে না তার জীবনে।

<sup>&</sup>gt; Phaedrus 408,

মানবাত্মা পক্ষহীন হ'য়ে পড়ে এই স্বার্থবৃদ্ধির তাগিদ মেটাতে গিয়ে। শে ভগবদ সন্ধ থেকে বঞ্চিত হয়। স্বার্থবৃদ্ধির ক্ষুদ্র প্রলোভনের মোহে পড়ে সেদেবলোকে দেবতার সামীপ্য আর লাভ করতে পারে না। বিশুদ্ধ স্থলরের সন্ধলাভ তার ভাগ্যে আর ঘটে ওঠে না। শিল্পী তার নির্লিপ্ততাটুকু বিসর্জন দিয়ে যখন আত্মস্থান্থেলে প্রস্তৃত্ত হয় তথন আর শিল্পস্থি সম্ভব হয় না তার পক্ষে। তার ভিতরের শিল্পীর অপমৃত্যু ঘটে। পরম স্থলর চকিত আলোকে দেখা দিলেও তার শিল্পকে স্পর্শধন্য করেন না। এই তুর্যোগের সময় শিল্পী আবার ভাঁকে পাবার জন্ম সাধনায় বদে। উর্ধ্বলোকে পরমস্থলরের উদ্দেশ্মে আবার তার ধ্যানমন্ত্র উচ্চারিত হয়। তার চিত্তে আবার শুদ্ধ বৈরাগ্যের প্রতিষ্ঠা ঘটে কেননা শিল্পী জাগতিক সব কিছুকে অগ্রাহ্ম ক'রে সেই পরমস্থলরের সাধনায় তন্ময় হ'য়ে উঠে। এই জাগতিক বৈরাগ্য ও পরমস্থলরের জন্ম আবেগ তন্ময়তা—এরা স্থলরের উপাসককে চিহ্নিত করে।

কলারসিক যথন কবির কাব্যে পাঠ করেন যে বর্ষণক্ষান্ত আকাশে রামধন্ত দেখলে তাঁর হাদয় ময়ুরের মত নেচে ওঠে তথন প্রশ্রেয়ের সঙ্গে কবির এই ছেলেমাত্র্যিকে তিনি একপাশে সরিয়ে রাখেন না কেননা দে আনন্দের বার্তাটুকু কলারদিকও আত্মন্থ করেছেন। সে আনন্দ তথন আর কবির একার নয়। তাথে কলারদিকেরও। তাথে বিশ্বজনার। বিশ্বসংসারের দকল রসিকচিত্তে সে আনন্দের প্রতিষ্ঠা। আনন্দের প্রকারভেদ আছে, একথা স্বতঃসিদ্ধ। চা পান করে যে আনন্দ পাই, সে আনন্দ কাব্যানন্দ থেকে পৃথক এই পার্থক্যটুকু আদে শিল্পীর বৈরাগ্য থেকে। চায়ের পেয়ালায় যথন চুমুক দিই তথন তৃষ্ণাত অধরের স্থগভীর আসক্তি থাকে তরল পানীয়ে কিন্ত রসপিপাস্থ যথন রপাস্বাদন করে তথন সে নিরাসক্ত। অক্তথায় সৌন্দর্য রসের আম্বাদন ঘটে না। কাব্য রসাম্বাদনের প্রথা মতন্ত্র। সেথানে এলিয়ট বণিত ভ্রষ্টা মনটিকে নিয়ে থেতে হবে। অর্থাৎ যে মন হঃখভারে ভারাক্রান্ত বা হুথে ঝলমল তাকে তার আবেগের আতিশ্য্যটুকু সর্বপ্রথমে পরিহার ক'রে সৃষ্টির স্থতিকাগৃহে প্রবেশ করতে হয়। নিরাস্তিক হর্ভেড প্রাকারের মধ্যে শিল্প জন্ম নেবে। আনন্দ বেদনার অহুভূতি ঘটবে কবি মনে, কবিমানদ তার খারা অভিভূত হবে না। অভিভূত মানসপটে কাব্যলন্ধীর আবির্ভাব ঘটে না।

<sup>।</sup> ডা: কে. সি. শাণ্ডে প্রণীত Comparative Aesthetics, পু: ৮২-৮৩ ড্রন্টব্য।

তাই প্রয়োজন ঘটে কবি মনে প্রশাস্ত নিরাসক্তির, এই জনাসক্তি শিল্পফজনের পক্ষে একান্ত প্রাসিক । এই বৈরাগ্যটুকুকে একদিকে যেমন যথার্থ শিল্পীমনের নিত্য সহচর বলে মানি অক্সদিকে আবার স্থন্দরকেও 'স্থন্দর' বলে মানি তথনই যথন সে দ্রষ্টার মনে প্রলোভনের উদ্রেক করে না। এই প্রলোভনের অন্তর্ভেক পরমস্থন্দরের ধর্ম। যে ধর্ম অথও স্থন্দরে সভ্য তাকেই আমরা প্রত্যক্ষ করি প্রতিদিবসের অন্তহীন থও স্থন্দরের মধ্যে। আজন্মস্থন্দরের সাধক রবীক্রনাথ বললেন যে যথার্থ কলারসিকেরা "যে বিশিষ্টতাকে আর্টের সম্পদ্ বলে জানেন সে বিশিষ্টতা প্রলোভন নিরপেক্ষ উৎকর্ম। তাকে দেখতে গেলে খেমন সাধনা, তাকে পেতে গেলেও তেমনি সাধনা চাই। এই জন্মেই তার মূল্য। নিরলক্ষার হতে তার ভন্ম নেই। সরলতার অভাবকে, আড়ম্বরকে সেইতর বলে ঘূণা করে; স্থললিত বলে নিজের পরিচয় দিতে সে লজ্জাবোধ করে, স্থাংগত বলেই তার গৌরব।"ই কবি এই বৈরাগ্যবিলাসী স্থন্দরকে 'স্থাংগত' বললেন। সংগতি তার আপন "অন্তর ও বাহিরের" মধ্যে, এ সংগতি ম্রষ্টার মানসিকতার সঙ্গে স্থির আন্তর ধর্মের ঐক্যা। এই সংগতির মধ্যেই বিবাগী শিল্পী মনের ধ্যানের বস্তু পরম স্থন্ধরের আদন পাতা।

কবি রবীক্রনাথ হুংথ পেয়েছেন। তাঁর পত্নী বিয়োগ হয়েছে। সে হুংথ, সে বেদনা একান্ত ব্যক্তিগত, নিদাক্রণ মর্মান্তিক। তার আবেদন তৃতীয় জনার সমবেদনার উদ্রেক করে কিন্তু এই হুংথের মৃতকল্প নিক্রিয়তা তাঁর চিত্তকে তেমন গভীরভাবে স্পর্শ করে না। কিন্তু কবি যথন তাঁর ব্যক্তিগত মানস আবেইনীর স্বার্থতপ্ত আবেগটুকুকে কাটিয়ে উঠে প্রশান্ত নিলিপ্ততাম্ব সেই হুংথের কথাটুকু আমাদের শোনান, পরিবেশন করেন তাঁর বিরহ ব্যাকুল হৃদয়ের ভাব-অহুভাবকে, তথন আমরা পরম নিষ্ঠার সঙ্গে কবির সেই একান্ত ব্যক্তিগত কাহিনীটুকু শুনি, তাঁর আনন্দ বেদনাম্ম উদ্বেল হ'য়ে উঠি। 'ম্বরণ' কাব্যগ্রন্থখানি পড়তে ব'সে একবারও আমাদের মনে হয় না ষে এ কাহিনীগুলি রবীক্রনাথের একান্ত ব্যক্তিগত স্থ-হুংথের কথা। তাঁর স্বর্গতা পত্নীর উদ্দেশে লিখিত এই কবিতাগুলি যে আমাদের প্রবংগক্ত বেদনার তেউ এসে লাগে, এক পরম প্রশান্তিতে চিন্ত প্রসন্ন হয়ে ওঠে; সে বেদনায় আনন্দ আছে কেননা সে বেদনা ব্যক্তিনিরপেক। সে বেদনার বিশ্বয়কর

<sup>ः।</sup> याजी, शः ১२६-- ১७०।

স্জনীশক্তি। সে বেদনায় বাল্মীকির কঠে প্রথম চন্দোচ্চারণ, সে বেদনায় নিত্যকালের কাব্যের প্রতিষ্ঠা। ব্যক্তির বেদনা যথন বিশ্বস্বার্থের পটভূমিতে বিচার্য হয় তথন তা' আনন্দের উৎস হয়ে ওঠে। তাই ত' কবির ব্যক্তিগত বেদনার কাহিনীগুলি গৌডজন-চিজকে শিল্পানন্দময়, কাব্যানন্দময় ক'রে তোলে। ত্রংখের মধ্যে আকণ্ঠ নিমজ্জিত হ'লে আত্মস্বরূপ লুপ্ত হয়। এই আত্মবিলুপ্তির ফলে তৃঃথের স্বরূপটুকুও অজ্ঞাত থেকে যায়। কবি আপনার ত্রুথে আপনি দিশেহারা হ'য়ে পড়েন, ষ্ণাধোগ্য মানসিক দুর্ভটুকুর অভাবে এই বিপর্ষয় ঘটে। সম্ভান যেমন মাতৃজঠর থেকে বিচ্ছিন্ন না হ'লে তার মায়ের রূপটুকু সে দেখে না তেমনি কবি-মানস থেকে পরিপূর্ণরূপে বিচ্ছিন্ন হয়ে তার चार्थित वाहेरत এमে তবেই কবিচিতের আনন্দ বেদনা শিল্পযোগ্য হয়ে ওঠে। উদাহণ দিই: কোন প্রেমতৃষিতা নারীকে পুরুষের প্রেম নিবেদনের ব্যাপারটা একান্তভাবেই ব্যক্তিগত: কিন্তু যথাযোগ্য মানসিক দূরত্ব বা নিরাসক্তিটুকু যদি কবির আয়ত্ত হয় তবে সে প্রেমনিবেদনের কাহিনীও কাব্য হয়ে ওঠে। সপ্তদশ শতান্দীর ইংরেজ কবি টমাস ক্যাক্তর কথা বলি। তিনি তাঁর এক বান্ধবীর কথা লিখেছেন যিনি কবির প্রেমপ্রার্থিনী হয়েছিলেন। কবি তাঁর অন্তরের নিরুতাপ বাসনাটুকু ব্যক্ত করেছেন; সে বাসনায় সংরক্ষণ প্রবৃত্তি বা অধিকার বিস্তারের অপপ্রয়াস নাই। নৈর্বাহ্নিক প্রেয়ের আনন্দে কবিমন আপনার অমুভৃতিটুকু সে যুগের অপরিণত ভাষায় প্রকাশ করলেন। শিল্পীজনোচিত নিরাসক্তিটুকু থাকার ফলে একবারও মনে হয় না যে এ ভাষা এ যুগের নয়। এ প্রেমের কাহিনী তিনশো বছর আগেকার একজন কবির জীবনাবসানের সঙ্গে সঙ্গে শেষ হয়ে গেছে। একবারও মনে হয় না যে ৩ ২'ল ক্যাঞ্চর ব্যক্তিগত কাহিনী। এ যেন বিশ্বজনীন প্রেমিক তার প্রেমিকার কানে কানে প্রেম নিবেদন করছে। স্থান কাল দেই রদলোকে অতিক্রাস্ত। চিরস্তন পুরুষ চিবন্ধন নাবীৰ কানে কানে আজও যেন বলছে :

"I 'le make your eyes morning Suns appear,
As mild, and fair;
Your brow as crystal smooth, and clear,
And your dishevell'd hayr
Shall flow like a calm Region of the Ayr.

Rich Nature's store, (Which is the poets' treasure)
I'le spend to dress

Your beauties, if your mine of pleasure

In equal thankfulness

You but unlock, so we each other bless">

পুরুষ নারীকে তার আপন মনের মাধুরী দিয়ে সাজায় নিভতে বসে। এ তাদের তুজনার জগৎ। এ জগতের হাসি কালা, আনন্দ বেদনা তুটি প্রাণকে ঘিরে আবৈতিত হয়। তাদের চোথে যা পরম রমনীয় তা বাইরের লোকের চোখের স্পর্শ পেয়ে অশ্লীল হয়ে ওঠে। তাদের স্বন্দর ততীয় জনার কাছে অফলর হয়ে ওঠে। একথা অবিসংবাদিত। কিন্তু শিল্পের জগতে সেই তুজনার জগৎ বিশ্বজনের জগতে পরিণত হয়; তুইয়ের চোথে যা ছিল একান্ত আপনার ধন 'তা' যে কেমন করে বিশ্বজনার সম্পদ হ'য়ে ওঠে সে তত্ত্বটুকু অনির্বচনীয় হু'য়েই রইল। কবি যখন তাঁর প্রিয়ত্মাকে, তাঁর মান্স প্রতিমাকে নানান আভরণে সাজান মহাকালের পথের ধারে বসে তথন কবি-প্রিয়ার মধ্যে নিত্যকালের মানবীটির সাক্ষাৎ পাই যাকে অনাদিকাল থেকে পুরুষ সাজিয়ে চলেছে তার মনের রঙ এবং রূপ দিয়ে। একথা একবারও মনে হয় না যে কবি-কথিত প্রেম-আখ্যান তাঁর নিজম্ব সম্পদ। কোণাও অল্লীলতার আভাস থাকে না তাঁর আপন প্রেমলীলা কীর্তনে। তার কারণ যা ছিল একান্ত ব্যক্তিগত তা নৈর্ব্যক্তিক হয়ে উঠল প্রকাশ গুণে। কাব্যের প্রেমকথা শুধু ত' কবির নয়, তাবে সহাদয় হাদয় সংবাদী সমস্ত মাস্কবের। কবির বৈরাগ্যে তার আপন অহুভৃতি ব্যক্তি-অনির্ভর হয়ে ওঠে। শিল্পীর বৈরাগ্য বিশেষকে নিবিশেষ করে দে অমুভব একান্ত ব্যক্তিগত হয়েও সার্বজনীনতার মর্বাদা তোলে। পায়। রবীন্দ্রনাথ এই বৈরাগ্য তম্বটুকুর ব্যাখ্যা করলেন ?: "গীতায় আছে, কর্মের বিশুদ্ধ, মৃক্তরূপ হচ্ছে তার নিষ্কাম রূপ। অর্থাৎ ত্যাগের দ্বারা নয়, বৈরাগ্যের ঘারাই কর্মের বন্ধন চলে যায়। তেমনি ভোগেরও বিশুদ্ধ রূপ আছে; সেই রূপটি পেতে গেলে বৈরাগ্য চাই। বলতে হয় "মা গৃধা", লোভ করো না। পৌন্দর্যভোগ মনকে জাগাবে, এইটেই তার স্বধর্ম; তা না

<sup>&</sup>gt;। Thomas carew's "To a Lady that desired I would love her" কবিতা।

२। शांकी शः >> अहेरा।

করে মনকে যথন সে ভোলাতে বদে তথন দে আপনার জাত খোয়ায়। তথন দে হয়ে যায় নীচ। উচ্চ অঙ্কের আর্ট এই নীচতা থেকে বহু যতে আপনাকে বাঁচাতে চায়। লোভীর ভীড বাড়াবার জন্ম দে অনেক সময় কঠোরকে দ্বারের কাছে বসিয়ে রাথে, এমন কি, অনেক সময় কিছু বিশ্রী, কিছু বেস্থর তার রচনার সঙ্গে মিলিয়ে দেয়। কেননা তার সাহস আছে। সে জানে, যে বিশিষ্টতা আর্টের প্রাণ, তার দঙ্গে গায়ে পডে 'মিষ্টি মিশোল' করবার কোন দরকার নেই। উমার হৃদ্য পাবার জন্ম শিবকে কন্দর্প হাজতে হয় নি।' নিজাম ভোগ শিল্পীর এবং শিল্পীরসিকের। দ্রষ্টার নির্লোভ আবেগে ধেমন স্থৈরের একান্ত প্রয়োজন তেমনি ভোক্তার মানসিকতায় দূরত্বন্ধনিত প্রশান্তিটুকুরও প্রয়োজন রয়েছে। এই প্রশান্তিটুকু সহজলভ্য হয় যদি আমরা শিল্পবস্তুর অনাবশুক আবেগ বিরহিত রূপটুকু যথায়থ অবলোকন করি। এ সেই বৈরাগ্য-তত্ত্বেরই পুনরাবৃত্তি। শিল্পী যথন ছচোথ ভরে প্রকৃতির শোভা দেখেন দেখানেও নিস্পৃহ, নিরাসক্ত মনের লীলা। প্রকৃতির শোভায় ডবে গিয়ে আত্মবিশ্বত হ'লে সে ভিজে মনে রূপের আলো জলে না। ডুব দিয়ে উঠে আসার পরে বৈরাগ্যের পাবকে মন যথন আবার অগ্নিশুদ্ধ হয়ে ওঠে, তার চারপাশে নিলিপ্ততার দূরঅটুকু ঘনিয়ে নেয়, তথনই স্থন্দরের যথার্থ অমুভব ঘটে শিল্পী মনে। স্থন্দরকে শিল্পী তার স্বমহিমায় প্রত্যক্ষ করেন। এই প্রত্যক্ষ করার পরে আদে স্প্রির পালা। তাই 'ত' শিল্পীর বৈরাগ্য বা অনাসক্ত ভোগ যুগে যুগে সমালোচক ও দার্শনিকদের কাছে এতো মর্যাদা পেলো। দার্শনিক লাইব্নীজ কথিত শিল্প রস-ভোগের সর্বোত্তম পর্যায়ে ব্যক্তিফুচির যে সামান্তী-করণ ঘটে, তা সম্ভব হবে না ধদি এই বৈরাগ্যটুকুর অসম্ভাব ঘটে। ভারতীয় রসশাস্ত্রে যে সাধারণীকরণের কথা বলা হয়েছে ভারও প্রাকৃ অবস্থা এই বৈরাগ্য তত্ত্বটুকু এবং এটা হল রদোপভোগের মূল কথা। যার এই নিলিপ্ত ভোগে অধিকার রইল তার চোথে সহজেই কুঁড়ি ফুল হ'য়ে ফুটে উঠল আর যার সে অধিকার রইল না, দে ফুল ফোটাতে পারল না। কুঁড়ির গায়ে অজন্ত আঘাতেও একটি দলও মেলল না মুদিত কমল কলিক!। রসিক মাত্র্যকে এই বৈরাগ্য তত্ত্বরু অন্থাবন করতে হবে পরম নিষ্ঠার সঙ্গে। স্বয়ং রবীক্রনাথ কেমন করে এই বৈরাগ্যের তত্ত্বকু বুঝেছিলেন সেই কথাটি বলে এই প্রবন্ধের শেষ করি:

"এমনি করে দৈবক্রমে বৈরাগীর তত্ত্বকথাটা বুঝে নিম্নেছি। ধারা বিষয়ী

তারা বিশ্বকে বাদ দিয়ে বিশেষকে থোঁজে। যারা বৈরাগী তারা পথে চলতে চলতেই বিশ্বের সঙ্গে মিলিয়ে বিশেষকে চিনে নেয়। উপরি পাওনা ছাড়া তাদের কোনো বাঁধা পাওনাই নেই। বিশ্ব-প্রকৃতি শ্বয়ং যে এই লক্ষ্যহীন বৈরাগী—চলতে চলতেই তার যা কিছু পাওয়া।…বিশ্বের মধ্যে একটা দিক আছে সেটা তার স্থাবর বস্তুর অর্থাৎ বিষয়-সম্পত্তির দিক নয়; সেটা তার চলচিত্তের নিত্য-প্রকাশের দিক। সেখানে আলোছায়া স্থর, সেখানে নৃত্যে, গীত, বর্ণ, গন্ধ, সেখানে আভাস ইন্ধিত, সেখানে বিশ্ববাউলের একতারার ঝংকার পথের বাঁকে বাঁকে বেজে বেজে ওঠে। সেখানে সেই বৈরাগীর উত্তরীয়ের গেরুয়া রঙ বাতাসে বাতাসে তেউ থেলিয়ে উড়ে যায়। মায়ুয়ের ভিতরকার বৈরাগীও আপন কাব্যে গানে ছবিতে তারও জবাব দিতে দিতে পথ চলে তেমনিতারাই, গানের নাচের রূপের রসের ভঙ্গীতেই। মায়ুয়ের মধ্যেকার শিল্পীটা হল বৈরাগী। তাই ত' শিল্পের আনন্দ রসে গেরুয়া রঙের ফেনা। সেরসে নেশা আছে, তবু তার মধ্যে আসক্তি নেই কোথাও।



यांबी, शः ১১७--১১৪।

### শিলে প্রয়োজনবাদ

বছ কথিত র লার বান্ধবীর কথা দিয়ে এই আলোচনার স্বত্রপাত করি। এই ভদ্রমহিলা তাঁর ব্যক্তিগত আবেগ জীবনের সমস্থার সমাধান খুঁজে পেয়েছিলেন দেক্ষপীয়রের ওথেলো নাটকের অভিনয় দেখে। নিষ্পাপ ডেসডিমোনার মর্মস্কদ পরিণতি দুরস্ক আবেগপ্রবণ ওথেলোর প্রেমোন্সত্তা ও তজ্জনিত অশান্তিময় পরিস্থিতি—এরা হয়ত কথন কথন ব্যবহারিক জীবনে সত্য হয় ৷ এই তু:খজনক জীবন-নাট্যের কুশীলবেরা হয়ত ওথেলো নাটকের সার্থক অভিনয় দেখে তাঁদের আপন আপন ব্যক্তিগত সমস্ভার সমাধানও কথন কথন পেয়ে যান। সে সত্য সদাস্বীকৃত। তবে প্রশ্ন হ'ল এই যে নরনারী বিশেষের ব্যক্তিগত জীবনের সমস্তা সমাধানে পারগতাই কী 'ওথেলো' নাটকের শিল্পমূল্য নির্ণয় ক'রবে ১ আধুনিক শিল্পবিচার পদ্ধতিকে গ্রীসদেশের দার্শনিক চিন্তা আজও কী আচ্ছন্ন ক'রে রাথবে ? ওথেলো নাটকে কুশীলবদের নাট্যকুশলতায়, নাটকের ঘটনা সংস্থানে, চরিত্রচিত্রণে এবং নাটকের রসঘন পরিণতিতে আমরা মৃগ্ধ এবং বিস্মিত হ'বো, না আমরা অশ্বেষণ করব কোথায় কোন মামুষের ব্যক্তিগত আবেগ-সমস্থার সমাধান করল এই নাটকের অভিনয় ? নাটকের উৎকর্ষ অপকর্ষের বিচারটকু কোন মানদণ্ডকে আশ্রয় ক'রবে ? আমার রসত্ফা মিটলেই কী আমি তাকে সার্থক শিল্প বলব ? অথবা শিল্প আমার জীবনধারণ করার কাজে লাগলেই তাকে শিল্প হিসেবে সানন্দ স্বীকৃতি দেব ?

প্রয়োজনকে মোটাম্টি ছটি ভাগে ভাগ করা যায়। যে প্রয়োজন শিল্পীর আন্তর প্রয়োজন নয়, যার উৎস কোন ব্যবহারিক জীবনবাধ, তা হ'ল বাইরের প্রয়োজন। এই প্রয়োজনের সঙ্গে শিল্পের আত্যন্তিক স্বভাবের কোন যোগ নেই। যেমন ধরা যাক্ রঁলা কথিত People's Theatrena কথা। সেথানে যে নাটকের অভিনয় হবে তার মধ্যে মাহ্যবের স্বার্থের সংঘাত দেখানো চলবে না। কেননা তা মাহ্যযে মাহ্যযে ঐক্য প্রতিষ্ঠার বিরোধী। এখানে নাটকের ঘটনা সংস্থানকে মানব কল্যাণের একটা বিশেষ উদ্দেশ্য সাধনের জল্প ব্যবহার করা হয়েছে। প্রিল্পের প্রকৃতি নির্ণীত হচ্ছে শিল্পের আন্তর প্রয়োজনে

১। দার্শনিক প্রবর হিউম ও তাঁর Treatise on Human Nature গ্রন্থে শিল্পে প্রয়োজনবাদকে স্বীকৃতি দিলেন। তিনি তাঁর 'সংশয়বাদ'কে নন্দনতত্ত্বে প্রতিষ্ঠিত করেন নি, এটা লক্ষ্য করবার বিষয়।

নম্ন, বাইরের জগতে ঐক্য প্রতিষ্ঠার মহৎ প্রয়োজন সিদ্ধির তাগিদে। এই প্রয়োজনটুকু যত বড়, যত মহৎই হোক না কেন এটি শিল্পের প্রকৃতি-বিরোধী। এই প্রয়োজনটুকু শিল্পের 'স্বরাট' প্রকৃতিকে ক্ষ্ম করছে। শিল্প আত্মস্বাতস্ত্র্য হারিয়ে পরতন্ত্র বনীভূত হয়ে পড়ছে। শিল্প চারিত্র্যে বহিজীবনের প্রয়োজনে ক্ষ্ম এবং ব্যাহত হচ্ছে। স্থানরের প্রতিষ্ঠা শিল্পে ঘটল কী না তার বিচার হচ্ছে শিল্পের ব্যবহারগত প্রয়োজনের নিরিখে। শীতকালের সকাল বেলার কাঁচা সোনা রোদ্ধ্রকে স্থানর বলছি তার বর্ণ স্থেমার জন্ম নয়, তা শীত জড়তাকে দ্র করে দিয়ে শারীরকে উত্তপ্ত করে দিছে ব'লে। এ হল প্রয়োজনবাদীদের মত। স্থানরকে এরা ব্যবহারের তাঁবেদার ক'রে সৌন্দর্যের প্রকৃতিকে থর্ণ করলেন।

যে প্রয়োজন শিল্পের অন্তর্নলোকের প্রয়োজন সেই প্রয়োজনেই যথার্থ শিল্পের উৎপত্তি ঘটে। একেই শিল্পী এবং কলারসিকেরা অপ্রয়োজনের প্রয়োজন বলেছেন। শিল্পীর প্রয়োজনে কোন নির্দিষ্ট লক্ষ্য নেই। এই লক্ষ্য-অনির্দিষ্টতাই শিল্পীর প্রয়োজনেক ব্যবহারগত প্রয়োজন থেকে স্বতন্ত্র এবং পৃথক করেছে। শিল্পগত প্রয়োজনের কোন ধারণাও শিল্পী মানসে থাকে না। মহাদার্শনিক কাণ্টের মতে শিল্পের মূলে এই 'অপ্রয়োজনের প্রয়োজনে'র প্রেরণা থাকে বলেই শিল্পানন্দ সূর্বত্রগামী হয়'। তার আবেদন হয় সাবিক কোন চিন্তাসিদ্ধ ভাবের (Reflective idea) সহায়তা ব্যতিরেকেই। অর্থাৎ কাণ্টের মতে শিল্পের প্রয়োজনটুকুর কোন নির্দিষ্ট রূপ নেই। এই রূপহীন প্রয়োজনটুকু কোন নির্দিষ্ট ভাবকে আশ্রয় করে না বলেই আমাদের কল্পনা (Imagination) এবং বোধ (Understanding) রসাম্বাদনের ক্ষেত্রে যুক্ত হ'তে পারে। আমাদের সৌন্র্যব্রোর মূলে রয়েছে স্থন্দর বস্তরে স্থন্দর বলি এই সমন্বয়ের এবং সংগতির জন্ম। বহির্দ্ধণতের অথবা অস্তর্নলাকের কোন প্রয়োজন শিদ্ধ করে

<sup>&</sup>gt;। "In an aesthetic judgement the beautiful object is perceived as exhibiting a purposiveness without purpose, that is to say, a purposiveness without the representation of an end, without a concept of its nature." (Knox প্রণীত The Aesthetic Theories of Kant, Hegel & Schopenhauer প্রয়েশ্ব ৩০ পৃ: মইবা।)

বলেই তাকে আমরা হন্দর বলি না। ভারতীয় নন্দনতত্ত্বের লীলা ধারণায় প্রয়োজন-অতিরিক্ত এই ব্যঞ্জনাটুকু রয়েছে। স্বয়ং বিধাতা যথন লীলা পরবশ হ'ন তথন বিশ্বব্রহ্মাণ্ডের বিচিত্র স্বষ্টি সম্ভব হয়। বিধাতা যথন স্বষ্টশীল হন তখন কোন প্রয়োজন তাঁর স্প্টিকর্মের প্রেরণা জোগায় না। স্প্টি হ'ল তাঁর লীলা। লীলা ধারণায় সর্ব-প্রয়োজন অস্বীরুত। পাথী গান করে। তাকে লীলা বলব কী না সে সম্বন্ধে চিন্তার অবকাশ আছে। মিথুনকালে পুরুষ পাথীর-নূত্য-গীত অমুষ্ঠিত হয় স্ত্রী পাথীকে আরুষ্ট করার জন্ম, এ কথা পক্ষীতত্তবিদের। বলেন। এ ক্ষেত্রে নৃত্য-গীতের পিছনে ব্যবহারগত প্রয়োজন রয়েছে। এই প্রয়োজন মেটাতে গিয়ে শিল্পস্থ কথনই সম্ভব হবে না। যদি কথনও এমন দেখা যায় যে শিল্প সৃষ্টি হয়েছে কোন প্রয়োজন মেটাতে গিয়ে, তথন ব্রতে হবে যে প্রয়োজন মেটাবার জন্ম স্ট-কর্ম শিল্প হ'য়ে ওঠেনি; তা শিল্প হয়েছে শিল্পীর প্রকাশ গুণে। শিল্পী যদি সত্য সত্যই কোন উদ্দেশ্য প্রাণোদিত হন, যে উদ্দেশ্য তাঁর শিল্পকর্মের জনক, তবে তা হ'ল রূপাভাব দুর করা অর্থাৎ রূপ সৃষ্টি করা। এই রূপ সৃষ্টির তাগিদ আদে ভিতর থেকে; ভাববাদী দার্শনিকেরা বলবেন যে শিল্পীর এষণা হ'ল ভাবকে (Idea) ভার পূর্ণ মহিমায় প্রকাশ করা। ভাব যথন জড় বস্তুর মাধ্যমে আপনাকে প্রকাশ কবে তথ্য জড বস্তুর জডতার জন্ম তাদের পূর্ণান্ধ এবং সমাক প্রকাশ সম্ভব হয় না। শিল্পী প্রকৃতিতে ভাবের এই অসম্পূর্ণ প্রকাশ প্রত্যক্ষ করেন। তিনি প্রয়াস পান শিল্প স্ষ্টির মাধ্যমে এই ভাবকে পূর্ণতর মহিমায় প্রকাশ করতে। একে আমরা আন্তর প্রয়োজন বা অপ্রয়োজনের প্রয়োজন বলেছি। শিল্পীগুরু অবনীন্দ্রনাথের শিল্প ধারণায় এই আন্তর প্রয়োজন স্বীকৃত। এই প্রয়োজনটুকু শিল্পের প্রকৃতির সঙ্গে অসঙ্গত নয়। এই প্রয়োজনের নির্বাধ স্বীকৃতি শিল্পের প্রকৃতিকে ক্ষন্ন করে না। ভাববাদী দার্শনিকদের অমুসরণে অবনীন্দ্রনাথ বললেন যে শিল্পীর অন্তরে রূপাভাবই হ'ল একমাত্র প্রয়োজন যা নন্দনতত্ত্ব স্বীকৃত হ'তে পারে। এই প্রয়োজনটুক শিল্পীর জগতে নিত্য সত্য। এই প্রয়োজন কখন মেটে না। শিল্পী যথন রূপ সৃষ্টি করেন তখন এই প্রয়োজনের সাময়িক এবং আংশিক পূর্তি হয়। শিল্পীমনে আদে ক্ষণিকের তৃপ্তি এবং পূর্ণতার আনন্দ। এই তৃপ্তি, এই আনন্দ একাস্তই ক্ষণিকের। এর পরেই আবার সেই অতৃপ্তি শিল্পী মানসকে আচ্ছন্ন করে। এই অতৃপ্তিকে স্বৰ্গীয় অতৃপ্তি বা Divine discontent বলা হয়েছে ৷ শিল্পী আবার স্টেলীলায়

মেতে ওঠেন। এক রূপ থেকে আর এক রূপ স্পষ্ট হয়। কবি নিরম্ভর রূপ থেকে রূপে যাওয়া আদা করেন। সকাল গড়িয়ে যায় হপুরে, হপুর সায়াহ্নের ন্তিমিত আলোয় অবদিত হ'য়ে আসে; সদ্ধার নিঃশক অভিদার নিশুতি নিশীথের দার প্রান্তে এসে থেমে যায়; তবুও শিল্পীর রূপ সৃষ্টি-প্রয়াসের শেষ হয় না। তাঁর শিল্পী-মানদ নিত্য অশান্ত; দে অশান্তি নতুন নতুর স্ষ্টের প্রত্যাশা সঞ্জাত। নব নব স্কষ্টির প্রেরণা আদে পূর্বতন স্কৃতির অপূর্ণতা থেকে। তার শিল্পের অপর্ণতা তার কাছে নিত্য প্রত্যক্ষ। ছ:খী মান্ত্র্যই কেবল জানে তুঃথের দারুণতম বেদনা কোথায় রয়েছে ? তেমনি ধারা শিল্পী জানেন তাঁর বহুবাঞ্জিত শিল্পকর্মের কোথায় ক্রটি রয়েছে, কোথায় রয়েছে অপূর্ণতা। তাই ত' রবীন্দ্রনাথের মত মহাকবিকেও আগামী যুগের কবিকে আহ্বান ক'রে তুঃগী মাহুষের মর্মবেদনাটুকু উদ্ধার করার জ্ঞা তাঁর কাছে আবেদন জানাতে হয়। নিজস্ঞ্চিতে শিল্পী যথন এই অপূর্ণতাটুকু প্রত্যক্ষ করেন তথন তাঁর চোথে সেই নিত্য সত্য চিরন্তন রূপাভাবটুকু প্রকট হ'য়ে ওঠে। অবনীন্দ্রনাথ বললেন যে এই রূপাভাবটুই হ'ল সমন্ত শিল্পকর্মের জনক। যে মৃহুতে শিল্পীর জাগ্রত চেতনায় এই রূপভাবটুকু অমুভূত হয় তথন তাঁর অন্তরে স্প্রের জালা আগুন ধরায়। কবি স্বগীয় বেদনায় কাতর হন। কবি 'অপূর্ব উদ্বেগভরে' স্বষ্ট সম্ভাবনায় জাগ্রত হয়ে ওঠেন। 'ক্ষিপ্ত ধৃজটির মত' তথন তাঁর মানসিক অবস্থা। দার্থক স্প্রেটিতে, 'রামায়ণের রচনায়' এই অশান্তির শেষ হয়। দার্থক স্কৃষ্টি শিল্পীমান্সে যে আনন্দের স্পষ্ট করে তঃ "বিমল আনন্দ"; এই আনন্দ কোন প্রয়োজন সিদ্ধির আনন্দ নয়; এ আনন্দ ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য স্থন্দর বস্তু দর্শনের আনন্দ নয়; স্বজ ঘাস, ফুলের সৌগন্ধ, বীণার স্থর, এরা ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য আনন্দ দেয়; এই আনন্দকে দার্শনিক কাণ্টের অনুসরণে আমরা বিমল আনন্দ (Pure joy) বলব না। বর্ণ-সমন্বয়, ফুলের গঠন, স্থরের সঙ্গতি এরা যে আনন্দ দেয় তা হ'ল বিমল আনন। এ আনন্দ নন্দনতাত্ত্বিক; এ আনন্দই খণার্থ শিল্পকর্মজাত খে শিল্পকর্মে স্থন্দরের নিত্য প্রতিষ্ঠা। দার্শনিক কাণ্টের এই বিমল আনন্দের তত্ত্বটুকু হাচিদন এবং লর্ড কেমেথের নন্দনতাত্ত্বিক ধারণাকে প্রভাবিত করেছিল। এঁদের 'স্থনির্ভর' (free) এবং 'পরনির্ভর' (Dependent) স্থলরের ধারণা বছল পরিমাণে কাণ্ট কথিত এই বিমল নন্দনতাত্তিক আনন্দের তত্ত থেকে গৃহীত। কাণ্ট কথিত এই 'বিমল আনন্দ' শুধুমাত্র ইন্দ্রিরজাত আনন্দ নয়। নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দ উপজাত হয় যথন বোধ (Understanding) এবং

কল্পনা (Imagination) স্থলরের রসাস্বাদনে নিয়োজিত হয়। এই বিমল আনন্দই যদি সৌন্দর্য রসাস্বাদনের লক্ষ্য হয় তবে শিল্পকর্মকে কোন প্রয়োজনের অধীন করা অসকত হবে। তাই কাণ্ট বললেন, শিল্পের প্রয়োজন হ'ল 'Zweck Omassig Keit Ohne Zweck' অর্থাৎ "অপ্রয়োজনের প্রয়োজন"।

শিল্পী মানসে যে রূপাভাব থেকে শিল্পসৃষ্টি হয় তা শিল্পীমনের নিত্য সহচর। এই অভাববোধটুকু পূর্ণ করার চেষ্টা কথন কথন বাইরের জীবনের প্রয়োজনকে উপলক্ষ্য ক'রে প্রকট হয়। আমরা যদি তথন বাইরের জীবনের এই উপলক্ষ্যটাকেই শিল্পসৃষ্টির মূল বা উৎস বলে ভুল করি তা হ'লে বিচার ভ্রান্ত হবে<sup>২</sup>। কথন ধর্মভাবকে, কথন মানবপ্রেমকে, কথন জীবে দয়াকে উপলক্ষ্য ক'রে শিল্পীর শিল্প প্রেরণা উৎসারিত হ'য়ে ওঠে। দক্ষিণ ভারতের মন্দিরাভ্যস্তরের অপূর্ব শিল্পকর্ম, গুহাগাত্তের অঙ্কন এবং ভাস্কর্য শিল্পরূপ পেয়েছিল যে সব শিল্পীর হাতে তারা হয়ত ধর্মকে উপলক্ষ্য ক'রে এই সব শিল্পকর্মে আতানিয়োগ করেছিল। ধর্মোনাদনা বা ধর্মভাব শিল্পকর্ম হ'য়ে ওঠে। স্বতরাং প্রকাশটাই হ'ল শিল্পকর্ম; উপলক্ষ্যটা নয়। এই শিল্পের উৎকর্ষ অপকর্ষ নির্ভর করে শিল্পীর ব্যক্তিত্ব বিচ্যুতির (Desubjectification) ওপর ৷ শিল্প বৈরাগ্যের ওপর শিল্পকর্ম নির্ভরশীল। অর্থাৎ শিল্পীর অমুরাগ, তার ভালোলাগা, মন্দলাগা সবটাই যদি শিল্পকর্মে প্রতিফলিত হয় তা একাস্তই একটি মানুষের ক্ষচিকেন্দ্রিক হয়ে পডবে। যে শিল্প-বৈরাগ্যের কথা বলেছি তার দ্বারা এই শিল্পকর্ম চিহ্নিত হবে। বৈরাগ্যের শুভ্র সিংহাসনে আর্টের প্রতিষ্ঠা নিত্যকালের; তাই জন্মই ত' তার আবেদন দার্বিক হয়। শিল্পী-মানদে এই বৈরাগ্যের অভাব ঘটলে শিল্প তার সাবিক আবেদনে ঐশ্বর্থবান হ'য়ে উঠতে পারে না। তাই ত' অবনীন্দ্রনাথ বললেন যে শিল্পকে সাবিক করতে হ'লে শিল্পীর ইণ্ডিভিড়য়ালিজম্কে সার্বজনীন কচির হাতুড়ি দিয়ে ভাঙ্গতে হবে।

<sup>&</sup>quot;The true artist is indifferent to the materials and conditions imposed upon him. He accepts any condition so long as they can be used to express his will-to-form."

<sup>[</sup> Herbert Read প্রণীত The Meaning of Art গ্রন্থের ১৯১ পৃঃ
প্রষ্টব্য। শিল্পীর প্রকাশেচ্ছাটাই বড় কথা। কী উপলক্ষ্যে প্রকাশটা ঘটল সেটা
বড় কথা নয়; এটাই হার্বাট রীড বললেন! ]

শিল্পের এই নৈর্ব্যক্তীকরণ ঘটলে তবেই শিল্প জীবনের সাময়িক প্রয়োজনকে. ষাকে আমরা 'উপলক্ষা' বলেছি তাকে অনায়াদে উত্তীর্ণ হয়ে যেতে পারে। উদাহরণ হিদেবে রবীন্দ্রনাথের 'মহুয়া' কাব্যগ্রন্থের কথা বলি। এই কাব্যগ্রন্থের অধিকাংশ কবিতাই সাময়িক প্রয়োজনে লিখিত। প্রীতি এবং স্বেহভাজনদের বিবাহ উৎসব উপলক্ষ্যে অনেকগুলি কবিতা কবি লিখেছিলেন। তাদের অনেকেই রুশোত্তীর্ণ হয়েছে। যারা রুশোত্তীর্ণ হ'ল তারা প্রয়োজন সাধন করেছে বলে রসোন্তীর্ণ হয়নি। প্রয়োজন সাধন ত' সকলেই করল, তবে মাত্র কয়েকটি কবিতা রসোভীর্ণ হ'ল, এ কেমন কথা ? তা হ'লে বোঝা ঘাচেছ যে প্রয়োজন সিদ্ধ করেছে বলেই রুসোত্তীর্ণ কবিতাগুলি রুসোত্তীর্ণ হয় নি। তার। রসোত্তীর্ণ হয়েছে শিল্পীর দার্থক প্রকাশের প্রদাদগুণে। তারা কালোম্ভীর্ণ হল শিল্পীর প্রকাশ মাহাত্মো। শিল্প হল প্রকাশ। অবনীন্দ্রনাথ প্রমুখ भिन्नविष भनीयोता वलालन (य व्यवहातिक कीवानत, वास्त्रव कीवानत कान প্রয়োজন মেটানো শিল্পের কাজ নয়। যদি প্রয়োজন মেটানোর জন্মই কেউ শিল্প সৃষ্টি করার কাজে প্রয়াশী হন তা হলে প্রয়োজনটা বড হ'য়ে উঠে শিল্পকে গ্রাস করবে : চারুকলা কারুকর্মে (crafts) পর্যবসিত হবে। তাই অবনীন্দ্র নাথের নন্দনতত্ত্বে শিল্পের প্রায়োজনিক চারিত্রটুকু উপেক্ষিত। আমরা বলব যে প্রয়োজন শিল্প-চেতনাকে উলোধিত করতে পারে। তবে দে প্রয়োজন সিদ্ধির কোন সম্ভান নিশানা শিল্পীর শিল্পকর্মে থাকে না। ভ্যানগগ থাঁদের ছঃথে উদ্বেলিতচিত্ত হয়ে "পট্যাটো ইটার্স" ছবিখানি আঁকলেন তাঁরা সর্বকালের তুঃথী মাত্রষ। গগের সমকালীন তুঃখী মাত্র্যদের তুঃখ-দারিদ্র্য আনন্দ-বেদনার কোন চিহ্নই রইল না তার স্ষ্টিতে। ঐতিহাসিক গগের সমকালীন মান্তবদের সামাজিক এবং অর্থ নৈতিক ইতিহাদ আবিষ্কার করবেন। সে কাজ শিল্পীর নয়। শিল্পরসিক সর্বকালের নিপীড়িত মাম্ববের চুঃথ প্রত্যক্ষ করবেন এই অনবন্থ চিত্রটিতে। এ চিত্র কোন হাদয়বান মান্তবকে সমাজ সেবাকর্মে উদ্ধ করবে না। আর যদিও তা করে তা হলেও তা শিল্পীর অভিপ্রেত নয়। আমাদের তন্তে শিল্পকর্মকে এক গাছ থেকে পাখীর আর এক গাছে উডে যাওয়ার মঙ্গে তুলনা করা হয়েছে। শিল্পী আপন রচনা পথের কোন চিহ্নই রাখেন না যেমন পাথী আকাশে আপন গমন পথের কোন চিত্র রেখে যায় না। প্রয়োজনের তত্ত্বকু শিল্পকর্মের পক্ষে অনাবশ্যক, অতিরিক্ত। বুলগেরীয় ভাস্কর Daskalov '(कांद्रीय (Ecocuta' (Korean children) नीर्वक खास्तर्वकार्य (य

ভয় বিহবল মেয়ে এবং যুদ্ধাহত দৃঢ় প্রতিজ্ঞ বালকের চিত্র এঁকেছেন তার ঐতিহাসিক যুল্য আমরা স্বীকার করি। আন্তর্জাতিক জনমত গঠনের জল্য এই ধরনের শিল্পকর্মের যুল্য সর্বজন স্বীকৃত। জাতীয়ভাবে উদুদ্ধ কোরীয় নাগরিকদের দৃঢ় প্রতিজ্ঞার প্রতীক বৃঝি এই বালক। সামাজ্যবাদশোবিত দেশের অসহায়ত্বের প্রতীক বৃঝি এই ভয়বিহ্বল মেয়েটি। এই সার্থক-শিল্পকর্মের রচনার সময় শিল্পীর নিজ্ঞান মনে তাঁর জাতীয় জীবনের সমগ্র তৃংখবদনা-নৈরাশ্র এবং তা উদ্ভীর্ণ হবার হুনিবার প্রতিজ্ঞা যে কাজ করেছে, একথা অনস্বীকার্য। তবু শিল্পকর্মের মধ্যে এই 'মহৎ প্রয়োজনটুকুর' ব্যঞ্জন। কোথাও নেই; কোথাও তা 'শিল্পকর্মের উল্লেখ করি। তাঁর 'শ্রমবীর' (Heroes of Labour) শীর্ষক ভাস্কর্যকর্মের উল্লেখ করি। তাঁর 'শ্রমবীর' (Heroes of Labour) শীর্ষক ভাস্কর্যকর্মের উল্লেখ করি। তাঁর 'শ্রমবীর প্রয়েজনীয়তার ব্যঞ্জন। নেই। এই সার্থক শিল্পকর্মটিতে 'শ্রম' এক অনির্বচনীয় মর্যাদা লাভ করেছে কেননা যথার্থ শিল্পীর হাতে শিল্পবস্থ (Content) রসোজীর্ণ হয়েছে। এই সার্থক শিল্পস্থির জগতে প্রয়োজন নিত্য অতিক্রাস্ত।

পরস্ক যাঁরা শিল্পকলাকে প্রয়োজনের দাসত্ত্বেই শুধু আবদ্ধ ক'রে তার ওপর চরম মূল্য আরোপ করার চেষ্টা করলেন তারাই সংখ্যাগরিষ্ঠ। এঁদের শিল্পকলা উত্তরকালের মাফুষের কাছে শিল্পয়ল্যে বিকোয় নি; ঐতিহাসিক এঁদের বার্থ স্ষ্টিকে আবিদ্ধার করেছেন; কলারসিক এই বার্থতার জন্ম এঁদের ভ্রান্ত শিল্পদর্শনকে দায়ী করেছেন। এমনি ধারা বার্থ শিল্পীর দল হলেন কশিয়ার 'Purpose' গোষ্ঠীর শিল্পীরা। এ দৈর সম্বন্ধে বিস্তত আলোচনা ক্সন্থ হয়েছে Tamara Talbot Rice প্রণীত Russian Art শীর্ষক গ্রন্থে। 'Purpose' গোষ্ঠীর শিল্পীদের অভ্যাদয় হয়েছিল উনিশ শতকে এবং শিল্প ইতিহাসবেতা বলেন যে সমকালীন সমাজে সক্তদয় সামাজিকের মনে শিল্পবোধ এবং শিল্পপ্রীতির উন্মেষে এঁরা ধথেষ্ট সহায়তা করে-ছিলেন। তবু উত্তরকালের সমালোচকদের বিচারে এঁরা নিন্দিত হলেন কেননা এরা শিল্পকে নীতিগত এবং ব্যবহারগত প্রয়োজনের অধীন করে এই শিল্পীগোষ্ঠার মধ্যে আমরা Nesterov, Vasnetzov, Vereschagin প্রভৃতির উল্লেখ করতে পারি, উচ্দরের শিল্পীর শক্তি নিয়ে আবিভূতি হয়েও Nesterov শিল্পলোকে অমর আসনের অধিকারী হলেন না কেননা তাঁর শিল্পে নীতি প্রচারের একটা উদগ্র প্রয়াস ছিল। নীতিবিদের

উন্নাসিকতা শিল্পীর শিল্পবোধকে ছাপিয়ে উঠে তার স্বাষ্টর শিল্প মূল্যে ন্যুনতা ঘটালো। Vereschagin উনবিংশ শতাব্দীর তৃতীয় পাদ থেকে বিংশ শতাকীর প্রারম্ভ পর্যস্ত অজ্ঞ স্বষ্ট করলেন; প্যারিদে তাঁর শিল্পশিক্ষা, ভারতবর্ষের শিল্পকলার সঙ্গে সাক্ষাৎ পরিচয়; কিছুই কাজে এল না। 'Purpose' গোষ্ঠার শিল্পী হিসেবে তিনি শিল্পের ব্যবহারগত প্রয়োজনটা অস্বীকার না করে শিল্পকে যুদ্ধের প্রচারের কাছে লাগালেন। দেশের আপামর জনসাধারণ তাঁর শিল্পকর্মের দারা অনুপ্রাণিত হ'ল ; কিন্তু শিল্পকে প্রচারের কাছে ব্যবহার করার ফলে শিল্পের শাশ্বত মূল্যের হানি ঘটল। শিল্প তার স্বকীয় মূল্য হারিয়ে ফেলল। উত্তর যুগের মান্তবের চোথে শিল্পীর প্রয়োজনটাই বড হয়ে দেখা দিল। তাই এরা কলারসিকের অভিনন্দনধন্ত হ'লেন না। এ'দের শিল্পে প্রকাশটা বড হ'য়ে উঠল না, প্রচারটাই বড হয়ে উঠল। তাই এঁদের শিল্পকর্মে 'সৃষ্টিকর্মের', অসম্ভাব চোথে পডল। এঁর। 'অপুর্বন্তু' নির্মাণ করতে পারলেন না; এঁরা যে আলো জাললেন সে আলো 'অ-পর্ব' নয়, শিল্পজগতের ইতিহাদে মামুষের কর্মচক্রের ইতিহাসে সে আলো বার বার জলেছে এবং নিভেছে। তাই ত' ইতিহাস এঁদের শি**রকর্মের** মূল্যকে অম্বীকার করল। অবশ্য প্রয়োজনটা সব সময় যে শিল্পকর্মের হানি করে একথা বললে সভাের অপলাপ করা হবে। প্রয়োজনটাকে অপ্রয়োজনের ভূমিকায় এবং অপ্রয়োজনকে আত্যস্তিক প্রয়োজনের ভূমিকায় দাঁড় করিয়ে দিকে পারে শিল্পীর প্রতিভা। সেই প্রতিভাটুকুর স্পর্শ পেলে প্রয়োজনের তাগিদে লেখা কবিতাও রমধন্ম হয়ে ওঠে। তাই এ প্রদক্ষে প্রতিভার কথাটাই হল বড কথা। শিল্পী প্রতিভা আধার হলে প্রয়োজন-অপ্রয়োজনের প্রসঙ্গটা অবান্ধর এবং অতিরিক্ত হয়ে পড়ে।



## শিল্প ও আনন্দ

এ কথা সর্বজন স্বীকৃত যে শিল্প আনন্দ দেয়; তা তার বিষয়বস্থ যাই হোক না কেন। নিরপরাধা দীতার অগ্নিপরীক্ষা, শ্রীরামচন্দ্র কর্তৃক তাঁর নির্বাদন, শক্তিমদমত্ত তঃশাসন কর্ত্ ক অসহায়া দ্রৌপদীর কেশাকর্যণ, সপ্তমহারথী বেষ্টিত অভিমন্তার হত্যা-কাহিনী, শ্রীকৃষ্ণ কর্তৃ নৃশংসভাবে জরাসম্ব বধ, ওথেলো কত ক ডেসডিমোনা হত্যা— এই সব অতি মর্মন্ত্রণ কাহিনী আমরা বার বার পড়ি, কল্পনায় চিত্রিত করি এই বেদনাময়-সংঘটনের দৃখগুলি, অমুভব করার চেষ্টা করি অতি ব্যথিতের অমুভূতির তীব্রতায় ও গভীরতায়। আশ্চর্যের বিষয় এই যে আমরা সেই পাঠককে সহাদয় সামাজিক বলি যে এই বিষাদময় ঘটনাগুলি থেকে রস আহরণ করে পুলকিত হয়। শিল্পবস্তু (content) যাই হোক না কেন তা থেকে রস আহরণ করাই হ'ল রসিকের কাজ---রসিকজনার বুত্তি। গৌডজন যে কাব্যকথার স্রোতে স্নান পান করে আনন্দ পান না তা শিল্পপদবাচ্য নয়। অতএব একথা বলা চলে যে শিল্পের স্বরূপ লক্ষণ হ'ল আনন্দ। শিল্প শিল্পীকে আনন্দ দেয়, আবার রসিকস্থজনকে তৃপ্ত করে। বহুক্ষেত্রে হয়ত দেখা যাবে (যদি তা দেখা সম্ভব হত কোন দিনও) যে শিল্পরসিক শিল্পীর থেকেও বেশী আনন্দ পেয়েছেন। আনন্দের এই পরিমাণগত পরিমাপ করার যন্ত্র মনন্তবের ল্যাবোরেটরিতে ব্যবহার করা কোন দিন যদি সম্ভব হয় তবে হয়ত দেখা যাবে যে কোন একজন পাঠক মহাকাব্য অপেক্ষা কোন এক ক্ষুদ্রতর কবির কাব্য পড়ে অনেক বেশী আনন্দ পেয়েছেন। এই তত্ত্বটা মহাকবি এবং ক্ষুদ্র কবির মধ্যেই সীমাবদ্ধ থাকে না। বলু রম্পুরু পাঠকের কল্পনায় যে সব চিত্রকল্পের উদ্ভব হয় কোন একটি বিশেষ কবির কাব্য পাঠ করে তা হয়ত' দেই কবির কল্পনায় কোন দিনও স্থান পায়নি. হয়ত তাঁর কাব্য-চিত্রণে তিনি রসিক স্কুজনের মত আলো ঝলমল বর্ণবাহারের ব্যবহার করেন নি, হয়ত কবির আঁকা অশ্রুসঙ্গল কাহিনীটি রসিকের মনে স্বষ্ট কাহিনীর মত অতটা এ কথা ত' সর্বজনবিদিত যে কবির নিরাসক্তি তাকে লবণাক্ত নয়। ব্যবহারগত জীবনের মালিক্স খেকে উর্দ্ধে রাখে। অর্থাৎ জীবনের এবং জগতের ঘটনাগুলির মধ্যে তাঁর সম্পর্কটুকু অপেক্ষাকৃত নিরাসক্ত। এই জীবন সহচ্ছে আস্কি যেথানে অল্ল সেথানে বেদনার গভীরতাও সল্ল হয়ে পড়ে। সন্ধান বিয়োগে মার ক্রন্সনে যে বুক ফাটা হাহাকার থাকে তা যথন কবির কাব্যে

বর্ণিত হয় তথন সেই হাহাকারটুকুকে দর্বজনবোধ্য করে ভোলার জন্মে দেই 'হাহাকারের' একান্ত ব্যক্তিকেন্দ্রিকভাটুকুকে দস্ভবত নৈর্ব্যক্তিক ক'রে তুলে তাকে দর্বজনগ্রাহ্য ক'রে তোলা হয়। যা ছিল একান্ত ব্যক্তিগত তাকে Universal বা বিশ্বজনীন ক'রে ভোলার জন্ম মায়ের কান্নার রূপান্তর ঘটে। এই বিশ্বজনীন ক'রে ভোলার মন্ত্রটুকু হ'ল প্রতিভার জাত্ব। এর ছোঁয়া লাগলে তবেই চরমতম তৃংথের কাহিনীও দ্বার কাছে আস্বাদন যোগ্য হয়ে ওঠে; রিদিক তা থেকে আনন্দ পান, দে আনন্দ প্রপার এবং অন্তহীন।

शिक्षानन्त्रवाशीता এकथा व्रत्नाह्म द्या, शिक्षानन्त्र राज्ञान्त्र । অর্থাৎ ব্রহ্মপ্রাপ্তিতে মাতুষ যে আনন্দ পায় সার্থক শিল্পস্টিতে অথবা সার্থক শিল্পকর্মের রুদোপলন্ধিতে সহৃদয় সামাজিক মান্ত্র্য সেই ধরনের আনন্দই লাভ করেন। এ কথাটা খুব বৃদ্ধিগ্রাহ্য নয়। ব্রন্ধের আম্বাদন্ধনিত আনন্দ যে কি সে সম্বন্ধে আমাদের কোন বিধিবদ্ধ ধারণা নেই। কাজে কাজেই সেই আনন্দের সঙ্গে শিল্প থেকে আহত আনন্দের তুলনা করা বোধ হয় সমীচীন নয়। কেন না, উপমা এবং উপমেয় এতত্বভয়ের গুণাবলীর মধ্যে ঐক্য থাকা দরকার। যেমন, যথন আমরা চাঁদের সঙ্গে রমণীর মৃথের তুলনা করি তথন আমরা এ বিষয়ে সম্পূর্ণ অবহিত থাকি যে রমণীর মুখ ও চাঁদের মধ্যে ত্তুর ব্যবধান থাকলেও হয়ত' শোভার দিক থেকে, সৌন্দর্যের দিক থেকে উভয়ের মধ্যে একটা মিল রয়েছে। এই সাদৃশ্যটুকু অবলোকন ক'রে আমরা এতত্বভয়ের মধ্যে তুলনা করে থাকি। অবশ্য এই ধরনের তুলনার বিশেষ কোন আম্বীকিকী মূল্য নেই একথা তর্কশাস্থবিশারদেরা স্বীকার করেছেন। স্থতরাং আমরা যথন ব্রহ্মানন্দের সঙ্গে শিল্পানন্দের তুলনা করি তথন চাঁদের সঙ্গে রম্ণীর মুথের তুলনা করতে গেলে আমরা যতটুকু দাদৃশ্যের কথা ভাবি অস্ততঃপক্ষে দেটুকু সাদৃত্য-মম্বন্ধ এই শিল্পানন্দ এবং ব্রহ্মলাডের আনন্দের মধ্যে থুঁজে পাওয়া সম্ভব নয়। কেন না আমরা ত্রন্ধানন্দ এবং শিল্পানন্দ এই উভয়ের স্বরূপের কোন কিছুই জানি না।

দার্শনিক স্পিনোজা বলেছেন: All determination is negation, অর্থাৎ নির্বিশেষকে যে ভাবেই বিশেষিত করি না কেন তার হারা তার স্বভাবের হানি করা হয়। নির্বিশেষকে আমরা বে কোন বিশেষণ দিয়েই বিশেষিত করি না কেন তার হারা আমরা নির্বিশেষের অনন্ত চরিত্রকে, তার সীমাহীন অনির্বেশ্ব ব্যাপ্তিকে স্কুল্ল করি। অবশ্য ব্রহ্মানন্দ নির্বিশেষ এবং শিল্পানন্দ এক ধরনের

বিশেষের ছারা বিশেষিত। এই ধরনের স্বীকৃতি আমরা রসগঙ্গাধরে এবং সাহিত্যদপর্ণে প্রত্যক্ষ করেছি। রসাস্বাদের সঙ্গে ত্রন্ধাস্বাদের পার্থক্য নির্দেশ করতে গিয়ে বলা হ'ল যে ত্রন্ধান্বাদ নির্বিকল্প, বাহ্ন ও আন্তর সমস্ত বিষয়ের সংসর্গবিরহিত; কিন্তু শিল্পানন্দ সবিকল্প: আস্তর রতি প্রভৃতি স্থায়ী এবং বাছ বিভাদির দ্বারা দংস্পৃষ্ট। "যোহয়ং ভোগো বিষয়—সংবাদাদ ত্রহ্মাস্বাদ-সবিধবতীতুচ্যতে"॥—রসগঙ্গাধর, ১ম আসন। 'তু: ব্রহ্মাথাদসহোদর'— সাহিত্যদর্পণ, ৩২। আবার যদি আমর। রম্যতা গুণের দারা ত্রন্ধের স্বরূপ নির্ণয়ের চেষ্টা করি তাহলে রম্যতা বিরোধী যে গুণ বা দোষ তা ত্রন্ধের পক্ষে অগ্রাহ্য হয়ে যাবে। অতএব ব্রহ্ম সীমাবদ্ধ হয়ে পড়বে। স্থতরাং শিল্পানন্দের প্রসাদগুণে যে রম্যভাটুকু সর্বাত্তে গণ্য, সেই রম্যতা আমরা ব্রহ্মে আরোপ করতে পারি না। রসশাস্ত্রে আমরা এই প্রজাশক্তিকে বর্ণনা প্রসঙ্গে বলেছি: রসং হেত্বায়ং লকু।হনন্দী ভবতি। ব্রহ্মকে রস স্বরূপ আখ্যা দিলে রস অতিরিক্ত যে গুণ, আনন্দ-বিরোধী যে স্বভাব মানুষের মধ্যে রয়েছে সেই ম্বভাবকে ব্রন্ধের পক্ষে অগ্রহণীয় বা অগ্রাহ্য বলা হবে। কিন্তু ব্রহ্ম তৌ দর্বব্যাপী। যে ব্রহ্মদত্তা রদম্বরূপ দেই রদ ত' আনন্দের ত্যাগে নেই। সেই রস যদি ভর্মাত্র আনন্দ ছোতনা করে তাহলে আনন্দ-বিরোধী প্রবৃত্তি বা অন্তভূতি কোনটাই ত্রন্ধের স্বরূপ লক্ষণের মধ্যে স্থান পাবে না। যিনি রসম্বন্ধপ তিনি তো নিরানন্দ হতে পারেন না। তা যদি না হয় তাহলে শিল্পের আনন্দের মধ্যে যে একটা গভীর মানবিক হঃথ এবং বেদনাকে আমর। প্রত্যক্ষ করছি দেই স্থগভীর মানবিক দুংগ্থর, দুংথ-মান্দিকতার স্থান তো ব্রন্ধে নেই। ইংরেজ কবি যথন বলেন: "I fall upon the thorns of life, I bleed"—তথন সেই প্রম তৃ:থ চেতনার কথা বলতে গিয়ে ষেভাবে শ্রোতা বা পাঠকের আত্ম চৈতন্ম উদ্ভাসিত হয়ে ওঠে তার স্থান কি এই প্রাস্ত্রা বা ত্রন্ধের মধ্যে থাকে না ? যদি থাকে, তাহলে ত্রন্ধ রসস্বরূপ নন। তাঁর মধ্যে, তাঁর সন্তার মধ্যে স্থথ এবং তঃথ সমন্বিত।

অতএব দেখা যাচেছ, গভীর স্থারে অমুভৃতি ও মর্যবেদনার ব্যঞ্জনা শিল্পের উপজীব্য হ'লেও রসস্থরূপ ব্রহ্মের মধ্যে তার স্থান হওয়া শক্ত। অবশ্য আমাদের এই বক্তব্য তথনই সত্য হবে, যদি আমরা একথা মেনে নেই যে ব্রহ্ম হল রসস্থরূপ।

এই রস এবং আনন্দ সমার্থক। শাস্ত্রকার বলেন যে, আনন্দ থেকেই

স্ষ্টির উদ্ভব হয়েছে। আর এই আনন্দ থেকেই নাকি শিল্পীও তাঁর শিল্প স্ষ্টি করেন। যাকে Ecstasy বা Inspiration বলি তার মধ্যে অবশ্র प्यानमध्य पाष्ट्र व कथा वलाल त्वाथ इस किंक वला इत्व ना। यहि वला इस Ecstasy বা Inspiration আনন্দকে কেন্দ্র ক'রে আবভিত হয় তাহলে আমরা বলব, তা মনস্তান্ত্রিক স্তা-বিরোধী। বিশ্বের প্রথম শ্লোক উচ্চারণ-কালে মহাকবি বাল্মীকির মনের যে বেদনাবিদ্ধ রূপের চিত্রটি পাই, যে অপার কারুণ্যের মানসচিত্রটুকু আমাদের কাছে উদ্ঘাটিত হয়ে ওঠে, মহাকবির সেই আতি, প্রথম শ্লোক রচনাকালে তার করুণাময় অপার বেদনা—এর মধ্যে আপাতঃদৃষ্টিতে আনন্দের অবস্থান ঘটে না। দেদিন গভীর হৃঃথ, গভীর অমুভূতি কবির হৃদয়ের তলদেশ পর্যন্ত স্পর্শ করেছিল; তবেই মহাকাব্যের স্ঠষ্ট সম্ভব হয়েছিল। অতএব বলা চলে যে তুঃখ থেকে তুঃখের গভীরতম অহুভূতি থেকেও স্ষ্টি সম্ভব। তা যদি হয়, তাহলে ব্রহ্মানন্দের সঙ্গে শিল্লানন্দের রম্যতা গুণের মধ্য দিয়ে যে সাদৃশ্যটুকু আবিষ্কার করার চেষ্টা করেছিলাম তা ব্যর্থ হতে বাধ্য। কেন না শিল্পের উৎসভূমি যদি ভধুমাত্র আনন্দ না হয়, যদি গভীরতম হঃথ থেকেও শিল্পের উদ্ভব সম্ভব হয়, তাহ'লে শিল্পানন্দ এবং ব্রহ্মানন্দ এতত্বভয়ের সাদৃশ্য বা সাযুজ্য কল্পনা করা অসমীচীন। অবশ্য গভীরতম তঃথ এবং গভীরতম বেদনার স্বাঙ্গীকরণ তত্তকে গ্রহণ ক'রে নিলে এই বিরোধের নির্দন হথেব। এখন আমরা মনস্তাত্ত্বিক দৃষ্টিকোণ থেকে আনন্দ এবং শিল্পের সহজ্ব সম্বন্ধটুকু বিশ্লেষণ করবার চেষ্টা করতে পারি। মামুষের অভিজ্ঞতায় এই সত্যুটি কালক্রমে উদ্যাটিত হয়ে উঠেছে যে শিল্প স্ষ্টের ফলে অথবা দার্থক রূপকে অবলোকন করার কালে আমাদের মনে এক ধরনের স্থামভূতি ঘটে। এই স্থামভূতি হল আদিম মামুবের শিল্পামুভতির ফলশ্রুতি। মনস্তান্ত্রিক অমুষঙ্গ হিসেবে এই স্থুখবোধ মান্ববের শিল্পবোধের সঙ্গে যুক্ত হয়ে গিয়েছিল সেই আদিম কাল থেকে। যার। ছিল সংহাদর, কোন একটি সাধারণ কারণের কার্য মাত্র, তারা কালক্রমে উপায় এবং উপেয় রূপে গণ্য হল। হয়তো সার্থক রূপ সৃষ্টি (Significant form) ক'রলে আমরা যাকে শিল্প বলি তা সম্ভব হ'ত এবং এই সার্থক রূপ স্থাষ্ট্রর ফলেই এক ধরনের স্থামুভূতি শিল্পীর মধ্যে, শিল্পরসিকের মধ্যে জন্ম নেয়। শিল্প এবং এই স্থথামুভূতি দিনরাত্তির মতই একই কারণের কার্য। দার্থক রূপস্ঞটি হয় ত' এই উভয়ের কারক; যেমন আহ্নিকগতি দিনরাত্রির কারণ। কল্পনায় আমরা কাব্য, নাটক, সাহিত্যে রাজিকে দিনের জননী বলে আখ্যাত করেছি:

"দিনান্তের মৃথ চুম্বি রাজি ধীরে কয় আমি মৃত্যু তোর মাতা, নাহি মোরে ভয়।"

রাজিকে দিনের উৎসভূমি বলে কল্পনা করলে যে ভূল হয়, ঠিক সেই ধরনের আস্তি ঘটে ষদি আমর। আনন্দকে শিল্পের উৎসভূমি বলে গণ্য করি। যে কথা বলছিলাম, আদিম মান্থবের মননের ব্যাপারে শিল্প এবং শিল্পান্থভূতি-রূপ তুটি কার্যকে আমরা যদি পৃথক ভাবে তাদের আদিম মানসিক পরিপ্রেক্ষিতে বিচার করি তবে বলব যে তাদের উপায় এবং উপেয় রূপে কল্পনা করা একাস্ত স্বাভাবিকই হয়েছিল। অনেকে আবার আনন্দকে শিল্পের স্বরূপ লক্ষণ বলবেন। কিন্তু আমরা বলব যে, শিল্পকৃতি এবং স্থাম্ভূতি—এদের পারম্পর্য আক্ষ্মিক ঘটনা মাত্র। স্থাম্ভূতির সঙ্গে শিল্পান্থভূতির কোন একাস্তিক যোগ বা সম্পর্ক ছিল না।

এই প্রদক্ষে দবচেয়ে বড় কথা এই যে, স্পষ্টি কথনও পূর্ণতা থেকে উদ্ভূত হয় না। এক ধরনের অভাব—তা সে যে চরিত্রেরই হোক না কেন সেই অভাবকে বিরাজ ক'রতে হবে সকল স্পষ্টির মূলে। স্পষ্টিকে যদি পূর্ণতা বলি তা'হলে এক ধরনের অপূর্ণতাকে আমাদের কল্পনা করতে হয়। আনন্দ যদি পূর্ণতার অভিব্যক্তি হয় তা হলে তা শিল্প সৃষ্টির উৎসভূমি হতে পারে না। হেগেলীয় Absolute ঘথন সৃষ্টি থেকে বিচ্যুতি হন তথন তার যে রূপ পাই, দেই রূপের চেয়ে সমন্ধতর রূপ আমরা দেখছি হেগেলীয় সেই Absoluteএর ধারণার মধ্যে—যা স্প্তির সঙ্গে আত্মিক সম্বন্ধ যুক্ত। হেগেল এই দ্বিতীয় Absoluteকে 'Richer Absolute' আখ্যা দিয়েছেন। তাহলে সৃষ্টির সঙ্গে সম্বন্ধ বিযুক্ত যে পরাসত্তা তার মধ্যে নিশ্চয়ই কোন অপূর্ণতা ছিল এবং তার মধ্যেকার অপূর্ণতা স্ষ্টির সঙ্গে দম্বন্ধ যুক্ত Absolute (Richer Absolute) এর মধ্যে নেই, হেগেল একথা স্বীকার করেছেন। তার চার খণ্ডে বিভক্ত Philosophy of fine arts গ্রন্থে যে শিল্পতত্ত্বের বিষয়গুলির অবতারণা করেছেন, তার মধ্যে এই সভ্যটি প্রতিষ্ঠা পেয়েছে যে, সৃষ্টি বিমৃক্ত পরাশক্তি বা Absolute সৃষ্টি সমুদ্ধ পরাশক্তির চেয়ে দীনতর। অতএব বলা চলে যে স্প্রির উৎসভূমি, তথা শিল্পের উৎসভূমি হল আমাদের অপূর্ণতা বোধ। রবীন্দ্রনাথ এই অপূর্ণতাটুকু প্রতাক করেছিলেন মহাকবি বাল্মীকির মধ্যে। তাঁর কথায় বলি:

> কি মহৎ ক্ষুধার আবেশ পীড়ন করিছে তারে, কি তাহার হুরম্ভ প্রার্থনা !

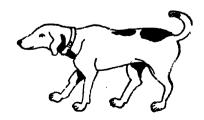
স্থাধির পশ্চাদ্পটে এই মহৎ ক্ষ্ধা ষথনই প্রাণবস্ত হয়ে ওঠে, বেগবান হয়ে ওঠে তথনই মহতী স্থাধী সম্ভব হয়। আনন্দ সাগরে ভাসমান অবস্থায় নির্বিকল্প সমাধির পূর্ণতা আস্বাদ ক'রে কোন শিল্পীর পক্ষেই শিল্প স্থাধী করা সম্ভব নয়। তাই বলছিলাম যে শিল্পানন্দ ও ব্রহ্মানন্দ—এ হয়ের তুলনা শুধু অমূলকই নয়, সম্পূর্ণ রূপে ভিত্তিহীন এবং অযৌক্তিক। অবশ্য এই বিচারটুকু হ'ল Empirical অর্থাৎ সাধারণ অভিজ্ঞতা-সম্পুক্ত বিচারবৃদ্ধি-প্রস্তত।

মনস্তাত্তিক দৃষ্টিকোণ থেকে বিচার ক'রে আমরা এ কথা বলতে পারি যে, স্থাস্ভৃতি হ'ল শিল্পকৃতির অনুষঙ্গ মাত্র। যার মূলে ছিল কেবলমাত্র সদর্থক (Positive) মনস্থান্থিক অন্তিমাত্র তাকে আমরা কালক্রমে পরতান্থিক মূল্য আরোপ করেছি। স্থামুভূতির দঙ্গে শিল্পকর্মের যোগ, শিল্প স্ষ্টের যোগ ছিল একান্ত ভাবে মনস্থাত্তিক। শিল্পের স্বরূপ ব্যাখ্যা করতে গিয়ে আমরা এই মনস্থাত্তিক সত্যটিকে পরাতাত্ত্বিক মর্যাদায় ভূষিত করে শিল্পে আনন্দবাদ তত্ত্বের অবতারণা করেছি। কিন্ধ শিল্প আত্যন্তিক ভাবে আনন্দযুক্তও নয়, আনন্দদান শিল্পের লক্ষ্যও নয়। আনন্দকে উপেয় বলে গ্রহণ করে যদি আমরা শিল্পকে উপায় বলে কল্পনা করি তাহলে তা ভ্রান্ত কল্পনার নিদর্শন হিসাবে গণ্য হবে। যা ছিল একান্ত ভাবে মনন্তাত্ত্বিক তাকে পরাতাত্ত্বিক মর্যাদ। দিতে গিয়ে আমরা যে উপমাকে আশ্রয় করেছি তা সত্যের দিশারী হয় নি। পরস্ক ব্যক্তিগত স্থামূভূতিকে শিল্পের উৎসভূমি ব'লে প্রচার ক'রে আমরা শিল্পে যথেচ্ছারের স্থযোগ করে দিয়েছি। আনন্দ যদি শিল্পের স্বরূপ লক্ষণ হয় তা হলে শিল্পের চরিত্র ক্ষুন্ন হয়। কেননা, শিল্পের সার্বভৌম ধর্ম এই তত্ত্বে ব্যাহত হয়; তাই আনন্দকে বা স্থামুভূতিকে শিল্পের স্বরূপ লক্ষণ বলা সমীচীন নয়। অথচ রস্বাদীরা শিল্প এবং আনন্দকে সমার্থক বলে গ্রহণ করেছেন। এথানেই ভ্রান্তির অবকাশ রয়ে গেছে। শিল্প বলতে আমর। যদি শিল্প স্পান্তর প্রকরণকে (Methodology) বুঝি তাহলে দেই পদ্ধতিকে শিল্পানন্দের স্মার্থক বলা ভুল হবে। আর যদি আমরা শিল্প বলতে এই প্রক্রিয়ার ফলশ্রুতিকে বুঝি তাহলে তাকে আনন্দের সঙ্গে সমীকরণ করা বোধ হয় উচিত হবে না। অতএব শিল্প এবং আনন্দ এতত্বভয়ের সমীকরণ তত্ত্ব আমাদের কাছে গ্রাহ্ম বলে মনে হয় না। এই দৃষ্টিকোণ থেকে বিচার করলে আনন্দবাদের বৃদ্ধিগ্রাহত। সম্বন্ধে গভীর সংশয় বোদ্ধা, পাঠক এবং সমালোচকের মনে উদিত হয়। এর নিরসন শিল্প-শান্ত্রের উক্তি উদ্ধার করে করা সম্ভব নয়। এর জন্ম প্রয়োজন একনিষ্ঠ মনন ও

বিশ্লেষণ। আধুনিক Semantics-এর আলোকে এই তুর্রন্থ প্রশ্নটির বিচার এবং সমাধান করার চেষ্টা করলে আমরা বোধ হয় সাধারণ লাস্কি নিরসন করে সভ্যলাভের পথে এগিয়ে যেতে পারব। অবশ্র একথা অনস্বীকার্য যে প্রাচীন আলংকারিকেরা ব্রহ্মানন্দ ও শিল্পানন্দের বিশ্লেষণে বহুক্ষেত্রেই বুংপজ্বিণত অর্থ থেকে শুরু করেছিলেন। যেমন তাঁরা বললেন, রসের শেষ প্রমাণ তার আস্বাদনে। ব্রহ্ম আস্বাদন নিরপেক্ষ। ভট্টনায়ক বললেন যে ভাবকত্ম ব্যাপারের ফলে রস ভাবিত হয় এর তৎপরবর্তী ভোজকত্ম ব্যাপারের ফলে সেই ভাবিত রসের ভোগ হয়। তিনি রসের ভাবনা এবং রসের ভোগকে স্বভন্ত্র করে দেথেছিলেন। আচার্য অভিনবগুপ্তা বললেন যে ভোজকত্ম বা ভোগীকরণ ব্যাপারটাই অবান্তর। রস ভাবিত হওয়া মানেই রস প্রতীত হওয়া। প্রতীতিহীন রসের অন্তিম্ব নেই। রসের প্রতীতিহীকু রসতত্বের পক্ষে অপরিহার্য:

সর্বপক্ষেষু চ প্রতীতির পরিহার্য্যা রসন্থা। অপ্রতীতং হি পিশাচবদ ব্যবহার্য্যং—লোচনটীকা, <sup>১</sup>।৪

ভোগ এই প্রতীতি থেকে স্বতন্ত্র কিছু নয়। ব্রহ্ম যদি আস্বাদন নিরপেক্ষ হয় আর রস যদি আস্বাদন আশ্রিত হয় তবে ব্রহ্মের জ্ঞাতানিরপেক্ষতা ও রসের আস্বাদন সাপেক্ষতা উভয়ের সমীকরণের পথে বড় বাধা। এই বাধাটির কথা ইঙ্গিতে হ্রস্থ ভাবে বলা হ'লেও আজ নতুন ক'রে এগুলিকে বিচার বিশ্লেষণ করতে হ'বে। সমীকরণ তত্তকে, সাযুজ্যতত্ত্ব বা সামীপ্যতত্ত্বকে বৃদ্ধির আলোয় আবার নতুন ক'রে উদ্ভাদিত ক'রে ব্রহ্মানন্দ এবং শিল্পানন্দের স্বর্গমুকু ব্বতে হবে।



#### শিল্প ও কল্পনা

কল্পনা স্বজ্ঞাবাদ (প্রতিভানবাদ), কল্পনাবাদ, নিমিতিবাদ প্রভৃতি তত্ত্বে কী প্রকরণে কান্ধ করে তা প্রণিধানধোগ্য। প্রতিভানবাদ কল্পনা প্রভৃতির বিধিকে স্বন্ধভাব অমুসরণ করে এবং সেই বিধিটিকে অতিক্রম করে যায়। তাই নন্দনতত্ত্বিদ ক্রোচে স্বজ্ঞার সংজ্ঞা দিতে গিয়ে বললেন যে প্রতিভান হ'ল যা ঘটছে এবং যা ঘটতে পারত এ হুয়ের মিশ্রত রূপকে দেখা অর্থাৎ প্রতিভানের কল্পনা হ'ল নিয়ন্ত্রিত কল্পনা, অবাধ কল্পনা নয়। কল্পনাবাদের এই কল্পনা প্রকৃতির নির্দেশ এবং নিয়ন্ত্রণকে পুরোপুরিভাবে উত্তীর্ণ হ'য়ে গেছে; কল্পনাবাদের কল্পনা হ'ল সীমাহীন নভে অবাধ বিচরণ। সেই কল্পনার কেত্রে বিধিনিষেধ নেই, দা কিছু অসম্ভব তাও সম্ভাব্যতার সীমানায় ধরা দেয়। সংক্ষেপে বলা চলে, প্রতিভানবাদের যে কল্পনা স্থানদিষ্ট ইন্দ্রিয়োপাত্তিক নিষেধের দারা কিয়ৎপরিমাণে নিয়ন্ত্রিত দেই কল্পনাই অবাধ পক্ষ সঞ্চালনে শিল্পলোকের আকাশকে মুখরিত ক'রে তোলে। এর ফলে যে বস্তু, এবং যে রূপের সৃষ্টি হয় তার জোড়া বড় একটা মেলেনা; তাই ত' শিল্পীর এই কল্পনাশ্রিত স্বষ্টশক্তিকে প্রতিভা বলা হয়েছে। শাস্ত্রকারেরা এই প্রতিভার নামকরণ করলেন: 'অপূর্ববস্থনির্মাণক্ষমাপ্রজ্ঞা'; একথা বলা চলে, শিল্পে যে রূপের উদ্ভব হয় সে রূপ নিমিতির প্রসাদগুণে প্রসন্ন। নিমিতিবাদীরা এই অপূর্ব বস্তুর নির্মাণক্রিয়াকে 'শিল্প' আখ্যা দিয়েছেন। এই শিল্পের অমুরূপ বা প্রতিরূপ আর কোথাও কেউ কথনও দেখে নি। এর নিমিতি হ'ল অনন্য সাধারণ নিমিতি। এই স্পষ্ট থেকে যে সৌন্দর্য-ছ্যাতি বিচ্ছুরিত হয় তা অদৃষ্টপূর্ব। এই জ্যোতির ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে মহাকবি ভয়ার্ডস্বার্থ বললেন: 'The light that never was on sea or land'-জন ছলে অন্তরীকে কোথাও এই শিল্পস্থায়ির তুল্য-মর্যাদাসম্পন্ন বম্বর দেখা পাওয়া ধায় না; তাই ত' শিল্প হ'ল 'অনক্তপরতন্ত্রা'। দার্শনিক বোদাংকের ভাষায় uniquely individual।

শিল্পের এই ঐকান্তিক বৈশিষ্ট্য জাত হয় শিল্পীর কল্পনা থেকে; সেই কল্পনা (একদল সমালোচকের মতে) জীবন ও জগতের দ্বারা একই ভাবে নিয়ন্ত্রিত হয়। একথা বা এই তত্ত এ যুগে দার্শনিক ও মনন্তান্ত্রিকেরা স্বীকার্য সত্য হিসেবে গ্রহণ করেননি। একদল পশুত রয়েছেন বাঁদের কাছে তথাকথিত প্রাকৃত বন্ধ 'দ্বগং' মাহুবের মনন ও কল্পনার দ্বারা স্টে হয় অর্থাং বে যুগকে

আমি ভালবাসি, আমি যে স্থান্তের দিকে অবাক হ'য়ে তাকিয়ে থাকি, যে সব উমিমালার গতিচ্ছন্দ আমাকে মৃগ্ধ করে; এ সবই হ'ল আমার সৃষ্টি।

তাই ত' মহাকবি রবীন্দ্রনাথ তার একটি কবিতায় এই সভ্যটিকে কাব্যসভ্যের মর্যাদা দিয়ে বললেন যে মান্তবের চোথ খোলার দলে সঙ্গেই আকাশে আলে। ফুটে ওঠে। গোলাপের দিকে চেয়ে মামুষ তাকে স্থন্দর বললে তবেই সে ফুলর হয়ে ওঠে। এই যে 'আমি' তত্ত্ব, এ তত্ত্বও কল্পনা তত্ত্বের অনুসারী। আমার কল্পনায় যদি বিশ্বরূপ স্ষষ্ট করে, পরিদুশুমান জগতটা যদি আমার কল্পনার ঘারা বিস্মষ্ট হয়ে থাকে তবে নিমিতিবাদ, কল্পনাবাদ, প্রতিভানবাদ বা অমুক্তবাদ প্রমুথ যে তত্ত্বে কথাই বলি না কেন প্রান্তিক বিশ্লেষণে দেখা যাবে যে এদের সকলের মধ্যে কল্পনাই ক্রিয়াশীল। বস্তুজগতের সৃষ্টি যেভাবে হয়, যে প্রকরণে সেটা ঘটে তার সঙ্গে শিল্পজগতের স্পষ্টির মৌল প্রভেদটা থব বেশী বড় হয়ে দেখা দেবে না। কেননা বহির্জগত এবং জীবন-এরাও ত' এক অর্থে কল্পনা থেকে উপজাত হয়; আর তা হয় বলেই বোধহয় ভোজদেবের মত মনীষী ও রসিক সমালোচক শিল্পসতা ও জীবনসতাকে সমার্থক বলেছিলেন। তা যদি হয় তবে শিল্প ও জীবনের মধ্যে বিভেদক বা Differentia টুকুকে আবিষ্ণারের দায়িত্ব শিল্পীর উপর ক্যন্ত হ'য়ে পডে। যদি শিল্প ও জীবনের ক্ষেত্রে কল্পনা একইভাবে কাজ করে থাকে তবে স্বভাবতঃ এ প্রশ্ন উঠবে যে জীবনকে কী কল্পনা বলা চলে ? আপাতঃদৃষ্টিতে জীবন ও কল্পনাকে ভিঃ প্রকোষ্ঠের বাসিন্দা ব'লে মনে হলেও প্রান্তিক বিশ্লেষণে দেখা যাবে যে আমাদের দৈনন্দিন জীবনে বিখাস ও কল্পনার মুখ্য ভূমিকা রয়েছে। Bechterev, Pavlov, Watson প্রমৃথ ব্যবহারবাদী মনন্তাত্তিকেরা মাছবের ব্যবহারের ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে উদ্দীপক-প্রত্যুত্তর (Stimulus-Response) তত্ত্বের প্রয়োগ করেছেন। ওঁদের তত্ত্বে চিস্তা হ'ল এক ধরনের 'স্বপ্ত দৈহিক ক্রিয়া'; উদাহরণ िक्टिः वनवात घरतत (टेविलिटे। পुवसुर्या ना द्वर्य पिक्किनसूर्या ताथल क्वसन इय ? এই চিস্তাটা মনে আদার সঙ্গে সঙ্গে মনে মনে টেবিলটাকে দক্ষিণমুখো বসিয়ে বুঝত পারা গেল যে টেবিলটা জানলার পটির উপর উপচে পড়বে ঐভাবে টেবিলটা বদালে। অমনি দে পরিকল্পনা পরিত্যক্ত হ'ল; মনন্তাত্ত্বিক ব্যবহারবাদীরা অবশ্য চিস্তার প্রচ্ছন্ন কার্যরুপটিকে প্রকট করার জন্ম এই श्रद्धानद्व উषाहद्व राज्यात करहरूम । आभद्र। राज्य राज्याद्वराषीता श्राप्तक

ব্যবহার তত্ত্বটুকুকে প্রাধান্ত দিতে গিয়ে কল্পনাকেই প্রাধান্ত দিয়েছেন। জীবনে যত পরিকল্পনা আমরা রচনা করেছি তা সবই ত' কল্পনার গর্ভজাত। কথন কথন কল্পনায় রচিত পরিকল্পনা মিথ্যা হয়ে যায়। যথন কল্পনা বাস্তবতার সঙ্গে সম্ভাব্যতার সেতৃটুকু রচনা ক'রে চলতে পারে না তথনই মনে হয় কল্পনা হ'ল অলীক কল্পনা। কল্পনার সঙ্গে অলীক কল্পনার পার্থক্য হ'ল, অলীক কল্পনা সাধ্যকে সিদ্ধ করতে পারে না। অলীক কল্পনা তার শক্তিকে অনেক-গুণ বাডিয়ে বা কমিয়ে দেখে, প্রতিক্রিয়াশীল পরিবেশকে তার যথার্থ গুরুত্বটুকু দেয় না। তার ফলে সম্ভাব্যসত্যটুকু আর বান্তবান্ধিত হ'য়ে ওঠে না। যথন কল্পনা-কল্পিত পরিণতিটুকু বাস্তবের কাঠামোর মধ্যে সত্য হয়ে ওঠে তথন বলি পরিকল্পনা (কল্পনা ) বাস্তবাত্মগ হয়েছে; আর যথন তা হয় না তথন কল্পনাকে অলীক কল্পনাবলি। অলীক কল্পনার স্থান শিল্পেও নেই। যা অসঙ্গত তা যদি অলীক হয় (এই প্রদঙ্গে অলীক ও অসম্বত সমার্থক) তবে তা জীবনে যেমন অগ্রাহা, শিল্পেও তেমনি অপাংক্রেয়। এই সঙ্গতিই হ'ল শিল্পের প্রাণ; এ সৃষ্ধতি হ'ল আত্ম-সৃষ্ধতি: Coherence in its different parts; কল্পনা এই সঙ্গতিকে বয়ন করে, এই সমন্বয়কে বিবর্তিত করে। জীবনের পরিসরে আমাদের কল্পনা একদিকে যেমন কল্পিত অবস্থা বা পরিণতির মধ্যে আত্মসঙ্গতিটুকুকে রক্ষা করবে ঠিক তেমনি করে তাকে জীবনের দঙ্গে, জগতের ঘটনা ও অবস্থার সঙ্গে সঙ্গতি রেথে চলতে হ'বে। যেমন সৈক্যাধ্যক্ষ যথন তাঁর ঘরে টাঙানো যুদ্ধক্ষেত্রের প্রকাণ্ড ম্যাপটার ওপর 'পিন' সরিয়ে সরিয়ে কাল্পনিক দৈল্য পরিচালন। ক'রে যুদ্ধের বিভিন্ন ধরনের পরিণতি কল্পনায় দেখার চেষ্টা করেন, আমরাও তেমনি জীবনযুদ্ধে একই সমস্থার বিভিন্ন ধরনের সমাধান কল্পনা ক'রে আমাদের গ্রহণযোগ্য পথটুকু বেছে নিই। অতএব দেখা যাচ্ছে যে জীবনই বলি আর শিল্পই বলি, কল্পনাকে বাদ দিয়ে জীবন এবং শিল্প এরা উভয়েই পঙ্গু হ'য়ে পড়বে। কল্পনা হ'ল গতির উৎস; আমাদের জীবনের চলমানতাটুকু হ'ল এই কল্পনারই দান। এই কল্পনাই জাপানী ছবির SEI DO বা প্রাণময়তাটুকু সৃষ্টি করেছে। জাপানী শিল্পীর আঁকা 'সমুদ্রের ঢেউ ভেকে পড়া' ছবির সামনে দাঁড়াতে ভয় করে; মনে হয়, এই বুঝি সমুদ্রের চেউ আমার গায়ের ওপর ভেক্ষে পড়বে। জলে জলময় হ'য়ে উঠব আমি। মনের এই ভীতি, ছবিতে এই গতির সম্ভাব্যতাটুকুর উৎসভূমি হ'ল কল্পনা।

এই কল্পনার উপযোগিতা ভুগুমাত্র ব্যবহারিক জীবনে বা শিল্পস্টির ক্লেক্রেই

সীমাবদ্ধ নয়। শিল্প-রসিকের যে রসের জ্বগৎ দেখানেও কল্পনারই একাধিপত্য। 'সহাদয়-হাদয়-সংবাদী' কল্পনার পক্ষীরাজে চড়েই শিল্পী-নির্দেশিত স্থলরের জগৎ প্রবেশ করে; তবে শে জগৎ হ'ল রসিকের আপন জগৎ, তার থাসকামরা। শিল্পীর জগৎ, তার স্থথ-তু:থের দোলায় দোলায়িত শিল্পলোক তার সঙ্গেই পরিপূর্ণ পরিণতি পেয়ে শেষ হ'য়ে যায়। সেই সম্যক্-রূপে স্ষ্ট জগতের ব্যঞ্জনাটুকুকে অবলম্বন ক'রে রসিকস্থজন আপন আপন কল্পনায় আপন আপন অভিজ্ঞতার পরিপ্রেক্ষিতে শিল্পীর রদলোকের অমুরপ অথবা প্রতিরূপ গ'ড়ে তোলে; সে জগৎ তার নিজম্ব জগৎ, একাস্তভাবে আপনার আপন কল্পলোক। রসিক এই নিজম্ব জগতটুকু স্ষ্টি-কালে শিল্পীর অমুকরণ করে না; আর তা করবেই বা কী ক'রে। শিল্পীর শিল্প-কথিত জীবনবোধের, তার অভিজ্ঞতার রূপ, রুস, গন্ধ, স্পার্শ, শব্দ এ সবই রসিকের আয়তের বাইরে। তাই শিল্পীর শিল্পলোক রসিক মনকে উদ্দীপিত করলেও শিল্প-রসিকের জীবন-বোধকে, তার অভিজ্ঞতাকে রূপাস্থরিত করতে পারে না; শিল্পীর শিল্পকথাকে রসিক অমুধাবন করবে আপন স্ষ্টির মাধ্যমে; উভয়ের স্ট জগতের মধ্যে হয়ত কোন সামীপ্য বা সাযজ্যই রইল না। শিল্পীর অমুভৃতি, তার অমুভবের জগৎ একাস্ভভাবে তার নিজম্ব; তা একান্তই ব্যক্তিগত। রসিক সে জগতে প্রবেশাধিকার কথনই পায় না; রসিকস্থজন তার অমুভূতির অতলে অনায়াসে তলিয়ে গেলেও শিল্পীর অনুভূতির সমূদ্রে অবগাহন স্নান, তার পক্ষে অসম্ভব। রসিকজন যথন শিল্পীর অমুভবের জগতের মুখোমুখি হন তার শিল্পকর্মের সামনে দাঁড়িয়ে তথন তার উদ্দীপ্ত কল্পনা তার অহুভূতিব জগতলোকে অহুরূপ অভিজ্ঞতাকে খুঁজে ফেরে: অবশ্য তার এই অব্বেষণ আপনার অভিজ্ঞতার জগতের মধ্যেই भी यावक। উদাহরণ দিই: মহাকবি রবীক্রনাথের মনে যথন নিঝারের ম্বপ্লভক হ'ল, যথন তিনি কল্পনায় প্রত্যাক্ষ করলেন যে তাঁর আপন অন্তরলোক স্থর্যের কিরণ-সম্পাতে উদ্ভাসিত হ'য়ে উঠেছে, কবি উদ্ভাসিত-চৈতন্ম হ'য়ে উঠেছেন, তথন তাঁর জাগ্রত চেতনার সেই অস্তহীন আক্রোপলিরি, তার অমুভব, সহাদয় সামাজিকের মনে ভার অস্তরলোকে কেমন করে ঘটবে? অফুরূপ অভিজ্ঞতা যার আছে, সেই শিল্প-রসিক বা সহান্য সামাজিক হয়ত' সেই আপন অভিজ্ঞতার পরিপ্রেক্ষিতে কল্পনার রং তুলি দিয়ে কবি-কথিত উদ্ভাসিত-হৈতন্তের অলোকে আর এক জাগ্রত চেতনার জগতকে স্বস্টী করতে পারে। কিছ কবি যে অমুভূতি-লোকের কথা বললেন, যে প্রদীপ্ত, জাগ্রত চেতনার ছবি স্থাকলেন সে ছবি স্বার কাছে তুজের হয়ে রইল। কবি-কথা বা শিল্পীর রূপ-রং দিয়ে তৈরী জগৎ হ'ল 'অনন্যপরতন্তা'। যে জগৎ কবি বা শিল্পীর পক্ষে সত্য ও সহজ, অন্তোর চক্ষে, সেটা নিষিদ্ধ জগং। সে জগতে কোনদিনে কবি ব্যতীত অন্ত কেউ প্রবেশ করতে পারবে না। হয়ত কবির পক্ষেও আর একবার সেই নিষিদ্ধলোকে প্রবেশ করা সম্ভব নাও হ'তে পারে। যেমন একই নদীতে দ্বিতীয়বার স্থান করা যায় না, ঠিক তেমনি ক'রে একই অভিজ্ঞতার অমুভূতির গহনে কল্পনার ঘোড়ায় সওয়ার হ'য়ে দ্বিতীয়বার স্নান-পান করা যায় না। কবি কল্পনার ভেলায় চড়ে যেই তার স্থলরের দ্বীপে গিয়ে পৌছলেন, অন্নি চড়ায় লেগে তাঁর নাওটি ডুবে গেল। চকিত আলোয় দেখা স্থলরের অহভবটুকু তিনি লিখে রেখে গেলেন ভূর্জপত্রে, কাঠের গায়ে, শিলাগাত্রে; কাগন্ধ, কলম, ক্যানভাস, প্রেক্ষাপট – এরা তাকে মৃত ক'রে রাথল রসিকজনার জন্ম ; তিনি এদে পড়লেন দেই লেখা, দেই রেখা; তিনি মগ্ন হ'লেন আপন অরুভৃতির অতলে আপন অনুরূপ অভিজ্ঞতার তরণী বেয়ে; তাঁর কল্পনার পক্ষীরাজ তাঁকে নিয়ে চলল তাঁর আপন অভিজ্ঞতার কল্পলোকে। কবি যা বললেন, শিল্পী থে ছবি আঁকলেন তা রসিকের অন্তরে নতুন ক'রে আর এক রূপের জগৎ স্পষ্ট করল; দে জগতটুকু রসিকজনার কল্পনার পরিসরের মধ্যে বিধৃত; ভার অমুভুতি, তার আনন্দ-বেদনা, এ সবই রসিক চিত্তের; কবি-চিত্তের অফুভৃতি বা তার স্থ্য-ছঃথের কথা নয়। রসিকজন বৃদ্ধি দিয়ে বোঝার চেষ্টা করলেও তার আপন অমুভূতির বিস্তারে কবির স্থথ-তুঃথকে ধরা তাকে অমুভব করা একেবারেই অমন্তব; এ অমন্তাব্যতা মনন্তাত্তিক বিধি অমুমোদিত। কবি-কথিত শিল্পীর শিল্প-কর্ম-ব্যঞ্জিত স্ক্ষাতিস্ক্ষ অমুভূতি চিরকালই রসিকের নাগালের বাইরে থাকবে। অপরের অহভৃতির অহভব একটা অকল্পনীয় ব্যাপার। কাব্যের বা শিল্পের স্থন্ধ অমুভূতির স্রষ্টা-নিদিষ্ট ব্যঞ্চনা রসিক স্থজন যে যথাযথ অমুভব করতে পারে না, সেই সভ্যাটুকু মনস্তত্ত্ব পাঠ ও অমুশীলনের প্রাথমিক ফলশ্রুতি। কবির স্কর অমুভবের কথা ছেড়ে मिरा आमारमत रेमनिसन कीवरनत अ**णि माधांत्रण आनस-र्वामनात कथा** विन । আমার দাঁতের ব্যথা-বেদনার কথা আমি বললে, সেটি সংবাদ হিসাবে স্বাই বঝবে বদ্ধিগত বোধগম্য ব্যাপার হিসাবে। কিন্তু কল্পনার পাথায় ভর ক'রে কেউ কী আমার ব্যথার জগতে অমুপ্রবেশ করতে পারবে ৷ তা বোধ হয় ১১২ নন্দনতত্ত্ব

পারবে না। রসিক পাঠক বা শ্রোতা বড় জোর তার নিজের দস্তশূলের ব্যথার কথা শারণ ক'রে উপমান-যুক্তির সহায়তায় আমার দাঁতের বেদনাটুকু বুদ্ধি দিয়ে বোঝার চেষ্টা করবে; আর যার কোন দিনও দাঁত ব্যথা করেনি, ছোটবেলায় ফুটবল থেলতে গিয়ে পায়ে চোট লেগে বেদনা হয়েছিল এবং আর কোন ব্যথা-বেদনার অভিজ্ঞতা তাঁর ছিল না, তেমন লোক কিন্তু আমার দাঁত-ব্যথাকে বোঝবার চেষ্টা করবেন ঐ পায়ের ব্যথাকে কল্পনায় দস্তম্বলে প্রতিষ্ঠা ক'রে। এ ছাড়া তার গত্যন্তর নেই। শিল্পশাস্থীরা একে Empathy, Einfiihlung, সহম্মিতাবোধ প্রমুথ গালভরা নাম দিয়েছেন। কিন্তু ব্যাপারটা স্থূল বা স্কল্ম কল্পনার পক্ষ-সঞ্চালন ছাড়া আর কিছুই নয়। আর এই পক্ষ-বিধূনন শুধুমাত্র রসিকের নিজম্ব অভিজ্ঞতার জগতের মধ্যেই সীমাবদ্ধ। অবশ্য আমরা এই প্রসঙ্গে মনে রাথব যে এই অভিজ্ঞতা বলতে আমরা সম্ভাব্য অভিজ্ঞতাকেও বুঝি এবং শুধু শিল্পে কেন আমাদের দৈনন্দিন ব্যবহারিক জীবনে এবং জগতেও এই সম্ভাব্য অভিজ্ঞতাকে নির্দেশ করি। যথন লাইত্রেরী ঘরে রাখা বইয়ের সেলফটি সম্বন্ধে আলোচন। করি তথন আমার চোথে দেখা বা হাতে ছে । ওয়া সেলফটির কোন একটি অংশকে ত' সেলফ কথাটির দ্বারা নির্দেশ করি না; আমি অভিজ্ঞতায় কোন সময়েই একসঙ্গে পুরো সেলফটিকে পাই নি এবং তা পাওয়া সম্ভবও নয়। ইন্দ্রিয়গ্রাহ্ম যে জ্ঞান সেই ইন্দ্রিয়োপাত্তভিত্তিক জ্ঞানে আমি দেলফ টির অংশবিশেষকেই জেনেছি; অথচ সমগ্র দেলফ টিকে বোঝাই সেলফ কথাটি ব্যবহার ক'রে। এটি সম্ভব হয়, কেন না আমি আমার যথার্থ লব্ধ অভিজ্ঞতাকে সম্ভাব্য অভিজ্ঞতার সঙ্গে যুক্ত ক'রে, সমন্বিত ক'রে তবেই সেলফের প্রতিরূপকে কল্পনায় প্রতাক্ষ করি। কাল্পনিক ছবিটি এ সম্ভাব্যভার সীমানার মধ্যে বিধৃত। সেলফের অদেখা অংশের সঙ্গে দেখা অংশেব সঙ্গতি রক্ষা করে আমার কল্পনা। এই অদেখা অংশটি অনুমানভিত্তিক; অতএব বলা চলে অদেখা অংশটির নির্মাণে কল্পনা স্থনিদিষ্ট পথে চলে; জ্ঞানলব্ধ ইন্দ্রিয়োপাত্তের ওপর এই কল্পনা নির্ভরশীল। দার্শনিকপ্রবর ক্রোচের Intuition বা স্বস্তা এই ধরনের কল্পনার সমগোতীয় : অতএব যথন আমরা বলি যে সেলফ্টিকে দেখছি তখন এই 'দেখাটুকু' ক্রোচীয় স্বজ্ঞার উদাহরণ হিসাবে গ্রাহ্ম হ'তে পারে।

বান্তব জীবন ও জগতের অভিজ্ঞতাব দকল বস্তুতেই এই কল্পনার প্রলেপ পড়ে, একথা বললে বোধহয় সত্যের অপলাপ করা হ'বে না। কল্পনার তুলি একদিকে যেমন আমার ঘরের চেয়ারটাকে পূর্ণাক্ব রূপ দেয়, অভিঞ্চতার অসম্পূর্ণ জগতটাকে পূর্ণ ক'রে তোলে, অক্সদিকে আবার তা শিল্পের জগতটাকেও রূপে, রঙে, রসে ভরিয়ে তোলে। রূপের জগতে, রুসের তীর্থপথে কল্পনার লীলাট। অভাবিত পথে কাজ করে; আমাদের বাস্তব চেতনাটাকে কল্পনা সাময়িকভাবে আচ্ছন্ন ক'রে দেয়; অবশ্য বাস্তবতার বোধটুকু একেবারে লুপ্ত হ'য়ে যায় না কথনো। কল্পনা ও বান্তবের বিভেদক রেখাটুকুকে আবিষ্কার করা সহজসাধ্য না হ'লেও একথা বোধ হয় বলা চলে যে নাট্যে দষ্ট ঘটনা-পরম্পরার পরিণতি বাস্তব জগতের দঙ্গে যে সম্পর্কশৃত্তা, দর্শক হিসেবে এ বোধটুকু আমাদের স্ব সময়ই থাকে। অভিজ্ঞতার বাস্তব জগতে এবং শিল্পের জগতে কল্পনার কাক্ষকার্য থাকলেও অভিজ্ঞতার জগতে ঘটনা-পরস্পরার পরিণতিতে লাভ লোকসানের ব্যবহারিক বোধটুকু থাকে; শিল্পের জগতে সেই বোধটুকুর অভাব; তাই বোধহয় শিল্পকে প্রায়োজনিক বলা চলে না। তাই শিল্পের উদ্দেশ্যকে মহাদার্শনিক কাণ্ট বললেন: Purposiveness without a এই ব্যবহারগত purpose—অপ্রোজনের প্রয়োজন হ'ল শিল্পের। উপযোগিতা শিল্পের নেই বলেই আমরা নাট্যে দৃষ্ট হত্যাকাণ্ডের সাক্ষী হ'তে ভয় পাই না। রান্ডায় একটা লোককে খুন হ'তে দেখলে যেমন শ্রীমতী মেনোর্ভা দংজ্ঞা হারিয়ে ফেলেন ঠিক তেমি করেই তিনি প্রেক্ষাগৃহেও দংজ্ঞা হারিয়ে ফেলেন ওথেলোব হাতে ডেস্ডিমোনাকে নিহত হ'তে দেখে: কিন্ত বিশ্বয়ের কথা এই যে নাটকে বিয়োগান্ত দৃশ্য দেখে আমি আনন্দ পাই। আমার প্রকৃতির Sadistic পশুটা তৃপ্ত হয়। কবি বলেন: "Our sweetest songs are those that tell of saddest thoughts"—অপরের তঃথের কথা ভনে আমরা আনন্দ পাই। বিয়োগান্ত নাটকের রসে ডবে থেতে আমরা ভালোবদি। কিন্তু কেন? বোধহয় Abnormal Psychologyতে এর জবাব খুঁজে পাওয়া ঘাবে। তাই যারা শিল্পী তাঁরা স্থন্থ মন্তিকের মানুষ নন, এমন কথা বলা হ'য়েছে। 'Genius' এবং 'Insanity'র মধ্যেকার ব্যবধানটুকু গুণগত নয়—মাত্র পরিমাণগত। উন্মাদের উন্মাদনার মধ্যে 'method' বা সৃষ্ঠি হয়ত কেবলমাত্র বিকৃত মন্তিছের মাহুষেরই চোখে পড়ে; অ**ন্ত** কারো চোথে ধরা পড়ে না: তাই চিরকালই সে বিকৃত মন্তিষ্ক মানুষ বলে সকলের কল্পণা লাভ করে। আর যিনি প্রতিভাবান তাঁকেও অনেকেই পাগল ব'লে ভাৰ্ত্তেও এমন কিছু সংখ্যক লোক থাকেন বাঁরা তাঁকে প্রতিভাধর শিল্পীরূপে স্থাগত জানান: এঁরা হ'লেন রসিক স্থজন বা Appreciator। এঁরা কবির কল্পনায় সঙ্গতি খুঁজে পান। তাই কবি আনন্দিত হন। শিল্পী সাধুবাদ লাভ করেন।

মহাদার্শনিক প্রেতো যথন lon গ্রন্থে কবিদের Interpreter of divinity আখ্যা দিয়েছেন তথন এই কথাই বলতে চেয়েছেন যে কবিরা যে সত্য স্পষ্ট করেন, যে সঙ্গতির আভাস দেন তা জগতের ঘটনা-আশ্রয়ী সত্যের চেয়ে কোন অংশে ন্যূন নয়। অর্থাৎ কল্পনা-কাব্য সভ্যকে স্পষ্ট করে। মহাকবি বাল্লীকিকে দেওয়া মহর্ষি নারদের সেই আখাসবাণী:

'সেই সত্য যা রচিবে তুমি'—

তারই প্রতিধ্বনি বৃঝি শুনি আর এক পরিপ্রেক্ষিতে মহাদার্শনিক প্লেতোর মুখে। প্লেডো উপরোক্ত Ion গ্রন্থে কবিদের সম্বন্ধে বললেন:

"These souls flying like bees from flower to flower and wandering over the gardens and meadows and the honey flowing fountains of the houses return to us laden with the sweetness of melody; and arrayed as they are in flames of rapid imagination they speak of truth."

অতএব কল্পনা যে সভ্যের সন্ধান দেয়, সেই মহৎ সত্যাটকে স্বীকার করলেন পাশ্চাত্য জগতের দার্শনিক সম্রাট মহামতি প্লেতো। এই প্লেতোর দর্শন সম্বন্ধেই আধুনিক দার্শনিকদের পুরোধা Alfred North Withead বলেছিলেন: The whole of European philosopy is a footnote to that of Plato; উপরের উদ্ধৃতিতে প্লেতো যে কল্পনাম্রায়ী সত্যের কথা বললেন সে সত্য আত্মক্ষতি বা coherenceকে আশ্রয় ক'রে উজ্জীবিত হয়ে ওঠে। মহাদার্শনিক আরিস্তত্তল যখন তাঁর Poetics গ্রন্থে mimesis বা অমুকৃতির ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে বললেন যে অমুকরণ যখন যা ঘটেছে (What has happened) তাঁর গণ্ডী ছাড়িয়ে যা ঘটতে পারত (what may happen) তার স্থরে গিয়ে উত্তীর্ণ হয় তখন অমুকরণ ও কল্পনার ব্যবধান লুপ্ত হয়ে যায়। কল্পনা একদিকে যেমন শিল্পকে স্থিটিক ক্ষের্লিকেও আবার তা শিল্প দেউলে প্রতিষ্ঠিত ক্ষ্মরকেও রূপ দেয়। গ্রীক দার্শনিক প্রতাইনাস এই সত্যাটুক্কে উপলব্ধি করেছিলেন। এযুগের অন্যতম নন্দনতাত্ত্বিক-প্রধান কোচে এই স্ত্যাটুক্কে উদ্ধার করে বললেন:

"It is only with Plotinus that the two divided territories are united and the beautiful and art are fused into a single concept....And that we reach an altogether new view: The beautiful and art are now both alike melted into a mystical passion and elevation of the spirit." (Aesthetic %: 300)

ক্রোচে এই কল্পনার কালজয়ী ভূমিকাটুকুকে স্বীকার করেছেন: absoluteness of imagination ক্রোচের নন্দনভন্তে স্বীকৃত সভ্য।



# দ্বিতীয় স্তবক

কাব্য ও কথা

সাহিত্য ঃ নন্দনতান্ত্রিকের দৃষ্টিতে সাহিত্য ও জীবন ঃ নন্দনতান্ত্রিক পর্যালোচনা সাহিত্য ও সাহিত্য সমালোচন ঃ নন্দনতান্ত্রিক দৃষ্টিতে বক্রোক্তি

## দ্বিতীয় স্তবক

## কাব্য ও কথা

শিল্পী শিল্পস্থার জন্ম কোন না কোন উপাদান নিয়ে কাজ করেন। তার উপাদান হয় পাথর, না হয় বং আর না হয় কথা। কথা বলার যে শৈলী, যে আঙ্গিকে কবি কথা বলেন তা শিল্পতত্ত্বের এক অতি রহস্তময় সমস্তা। মামুষের দৈনন্দিন কাজকর্মের ক্ষেত্রে ভাষা একটি অতীব প্রয়োজনীয় হাতিয়ার। দৈনন্দিন জীবনের কাজকর্ম, বান্তব অভিজ্ঞতার আদান-প্রদান ভাষার মাধ্যমেই সম্পাদিত হয়। শব্দের অর্থ ও তর্কশাস্ত্র সমত ব্যঞ্জনাটুকু থেকে ভাষাকে যদি পৃথক করে দেখা হয় তা হলে বলতে হয় যে ভাষা একদিকে যেমন বাতাদের মত লঘু এবং শূণ্য, অন্তদিকে আবার তার সারবত্তাও অনম্বীকার্য। ভাষা হল সঙ্গীতের মত স্পন্দমান, তার মতই প্লায়নতংপর। কবির কথার সঙ্গে চিত্রীর রং ও রেথাকে যদি তুলনা করা হয় তা হলে বোঝা যায় সে চিত্রীর শিল্প মাধ্যম কত বুহৎ, কত দীর্ঘস্থায়ী। সমস্ত সাহিত্যকে বিশেষ করে কাব্যকে 'বর্ণসঙ্করশিল্প' বলা যেতে পারে। এক অর্থে সঙ্গীতের মতই কাবোর আবেদন তার স্থর, তার বিশেষ স্বর গ্রাম, তার নিজম্ব ধ্বনিবিক্যাদকে আশ্রয় ক'রে ভাষার মাধ্যমে আপনাকে প্রকাশ করে। কাব্যকে আমরা ভাব আদান-প্রদানের বাহন হিসেবে ভাবতে পারি, শুধু এই বাহনটি ছনৈদমর্যে মণ্ডিত, অন্তান্ত ভাবের বাহনের থেকে তার এইটুকু তফাৎ। সঙ্গীতের মতই কাব্যের মৌল প্রক্বতি হল, তা ভাবের বাহন হলেও অতিমাত্রায় কল্পনাশ্রয়ী এবং তা সহজেই শ্রোতার চিত্ত বিগলিত করে।

কাব্যের এই দ্বিধি কার্যকারিত। লক্ষ্যণীয়। একদিকে কাব্য ধ্বনি স্বমার, ধ্বনি-কৌশলের আশ্রয়, অন্তদিকে আবার তা ভাব বিনিময়ের বাহন। দকল সাহিত্যকেই এই দ্বিধি লক্ষ্যাভিম্থে অগ্রসর হতে হয়। ভাষা একাধারে কাজের ভাষা, আবার তা সঙ্গীতেরও ভাষা; একদিকে বেমন তার স্বর আছে, অন্তদিকে আবার তার তর্কশাস্ত্রসম্মত রূপও আছে। সেই জন্ত সাহিত্যের ঘূটি রূপ পরস্পররকে তির্বক ভঙ্গীতে ছুঁয়ে চলে গেছে। তারা হল গত্য ও পত্য। আদর্শগতভাবে গত্য হবে এক ধরনের বীজগণিত, এক বিশেষ ধরনের সঙ্কেত-বার্তা। যে ভাবটুকু বহন করা দরকার তার বাহন হওয়া ছাড়া

গভের অন্ত কোন কাজ নেই। গভ সেই কাজটুকু দ্বার্থহীন ভাষায় করবে।
যা বলতে চাইছি গভ শুধু সেইটুকুর প্রতীক হবে, সেইটুকুকেই এমন ভাবে
প্রকাশ করবে যেন সে সম্বন্ধে কারো কোন সন্দেহ না থাকে। বৈজ্ঞানিক
সংগঠনেই গভের রূপের পূর্ণতম প্রকাশ। সে হিসাবে শিল্প-পদ্বাচ্য হওয়ার
কোন অধিকার গভের নেই।

কিন্তু শব্দের ছ'টি দিক আছে এবং এই ছটি দিক থাকার ফলেই গছকে শিল্প-বাহন হিসেবে গণ্য করা হয়। অবশ্য গছ থুব নির্ভর্যোগ্য শিল্পবাহন নয়। খু তথুঁতে তর্কশান্ত্রবিশারদ যতই শব্দকে নিথুঁতভাবে শুধুমাত্র অর্থবাহী করার চেষ্টা কর্মন না কেন, শব্দের মধ্যে আবেগের ব্যঞ্জনা থেকেই যায়; ভাষায় ছন্দ নিত্য-অহস্থত; বীজগণিতের স্থত্রতেই এই ছন্দের সন্ধান মেলে। যে ভাষায় দার্শনিক শিল্পধর্মমূলক দর্শন আলোচনা করেন তার মধ্যেও সেই সহজ ছন্দটুকু, ধর্মনি-হ্রষমাটুকু আপনা থেকে ফুটে ওঠে। দার্শনিক দেকার্তের দর্শন আলোচনায় ফরাসী ভাষার ধ্বনি মাধুর্য সহজ ভাবেই ফুটে উঠেছে। বের্গদর দর্শনও এই ধ্বনি ঐশ্বের জন্মই স্কুগণাঠ্য।

কথা কেবলমাত্র শুদ্ধ নয়। তার দঙ্গে আবেগের স্পর্শ টুকু লেগে থাকে। যে পরিবেশের মধ্যে, যে শিক্ষকের কাছে ভাষা আমরা শিথি, তাদের কথা, তাদের শ্বতি ঐ ভাষার দঙ্গে ওতপ্রোতভাবে জড়িয়ে থাকে; বাল্যকালের কত মধুর শ্বতি ঐ ভাষার দঙ্গে যুক্ত হয়ে আছে; যে সব পরিবেশে ঐ ভাষা ব্যবহার করেছি, তার শ্বতিও অঙ্গাঙ্গীভাবে যুক্ত হয়ে গেছে ঐ ভাষার সঙ্গে। ভাষা সাধারণতঃ বীজগণিতের স্থ্রে হিসেবে গণ্য হয় না; অবশ্ব বিশেষ বৈজ্ঞানিক গবেষণায় ভাষা এই ধবনের সাঙ্কেতিক ভূমিকা গ্রহণ করে থাকে।

ভাষা স্থাপট অর্থবহ। এমন কথা নেই বললেই চলে যার প্রতি-অর্থ নেই।
নিজের ঘর, মৃত্যু প্রভৃতি কথার অর্থ হয় আমাদের আকর্ষণ করে আর না হয়
বিকর্ষণ করে। যে সব কথার স্থাপট অর্থ নেই বলে বলা হয় তার সঙ্গে
একাধিক আহ্বন্ধিক ব্যাপারের যোগ ঘটে যাওয়ার ফলেই শব্দের নিজ্ব অর্থটুকু হারিয়ে গেছে।

শব্দের এই বিভিন্ন ভূমিক। থাকার ফলে গভসাহিত্যকে 'সঙ্করশিক্ল বা Hybrid art বলা যেতে পারে। শব্দ কথন কথন তর্কশাস্ত্রসম্মত প্রতীকরূপে, কথন বা গতিময় ধ্বনিরূপে, আবার কখন বা আমাদের আবেগের উদ্দীপক ছিলেবে কাঞ্চ করে। শব্দের বিক্যাসগত যে ধ্বনি-সাম্য তার অন্তরে সন্ধীতের

**८**ष मर्खावना न्किया थारक, जारक षथाषथजारव गण वावशांत्र करत ना ; कावा সেটুকু ব্যবহার করে। অবশ্য কথন কথন ছন্দোময় বর্ণবহুল গভের চঙে যে প্রবন্ধ লেখা হয় তার মধ্যে শব্দের উপযুক্ত প্রসাদ গুণ এদে যুক্ত হয়। ব্রুক বললেন যে গত্তের বিশেষ গুণ হল স্থবিচার অর্থাৎ বক্তব্য বিষয়ের সঙ্গে তাল রেথে গছের টঙটুকু নির্ণীত হয়ে থাকে। গছের বিস্তারটুকু নির্ণীত হয় ভাষার ছটি ক্রিয়ার কথা মনে রাখে; এক দিকে ভাষা ভাবের বাহন; অন্ত দিকে তাবস্তর প্রতিচ্ছবি। গভ কীনা করে? গভে গল্প বলাযায়; ত্রুহ বিষয়ের ব্যাখ্যা করা যায়; বিষয়গত জটিলতার সরলীকরণ ক'রে স্থান এবং ব্যক্তির বর্ণনা দেওয়া হয় গল্পের মাধ্যমে; আবার কোন বিশেষ ব্যাপার নিয়ে তর্কবিতর্ক, কোন ব্যাপারে কাউকে বুঝিয়ে তাকে আপনার মতে নিয়ে আসা, এ সবই হল গভের কাজ। মাহুষের সমগ্র অভিজ্ঞতাকে গভ ব্যক্ত করে। অন্ত দিকে পদ্ম শুধুমাত্র শব্দের অর্থটুকু সম্বল করে কাজ করে না। শব্দের দ্যোতনা ও ব্যঞ্জনাও পদ্যের কাজে লাগে। গছ কাব্য থেকে সঙ্গীতের হুরটুকু কর্জ করে। এতাে বিভিন্ন ধরনের ভাবের বাহন বলেই গছ গুধুমাত্র ভাষার কলাকৌশল মাত্র নম। কল্পনায় যে সমন্বয় সাধন সম্ভব গভা সেই সমধ্যুটুকু স্ঠে করে। সেই কল্পলোকের উৎস। তাই উপ্তাস গছকে আশ্রয় করে আছে।

কাব্য এমন একটা শিল্প ষেথানে ভাবের বাহন ভাষা পুরোভাগে এদে শাঁড়ায়; কাব্যের ভাষাকে কবি, তাঁর শ্রোভা অথবা পাঠক কেউ-ই ভূলে থাকতে পারেন না। সাস্তায়ানা ষথার্থই বলেছেন যে কবি হলেন মূলতঃ কথার স্বর্ণকার; কথার সোনা দিয়ে তিনি কাব্যের অলংকার গড়েন। শব্দের ষে ইন্দ্রিয়জ আবেদন কবিকে আকর্ষণ করে কবি তাঁর পাঠককে সেই শব্দের আমন্ত্রণ পাঠান। অনেকে মনে করেন, যে সব কবির মাতৃভাষা ইতালীয়, তাঁরা সত্যসত্যই ভাগ্যবান। এই ভাষায় স্বর্বর্ণের এমন ছড়াছড়ি যে কথা বললেই এক ঝুড়ি স্বর্বর্ণ ব্যবহার করতে হয়; এ ভাষায় কবিতা না লিখে উপায় থাকে না, অবশ্য এটি যদি তাঁর মাতৃভাষা হয়। স্থইনবার্ণের মন্ত কবিরা কথন কথন কেবলমাত্র শব্দ-লালিত্যের ঘারা মৃগ্ধ হয়ে এমন সব চরণ লিখেছেন যার বিশেষ কোন অর্থই হয় না। সেই সব চরণে শুধু রয়েছে ধনি-মাধুর্য।

আমরা এমন একটা কাব্য-কলার কল্পনা করতে পারি বে কাব্য-কলার
শুধু মাত্র স্বরুধনি ও ব্যঞ্জনধনি পরম্পার যুক্ত হয়ে অর্থহীন ধননি-সংগতি স্পষ্ট

করে। সে ধ্বনি-সংগতি প্রাচ্যদেশের ঝাড় লগনের মত বর্ণবছল ও ঝলমলে হবে। এমন কবি এবং কাব্য পাঠক রয়েছেন ধারা শব্দের বর্ণটুকুও প্রত্যক্ষকরতে পারেন ধেমন করে আমরা জলের বাহার ও পাতার রং প্রত্যক্ষকরি। ইংরেজী ভাষার অনভিজ্ঞ একজন বিদেশী একবার বলেছিলেন যে 'Celler door' কথাটি বড়ই মিষ্টি, এমন মিষ্টি কথা আমি জীবনে শুনিনি; এমন অনেক ইংরেজ কবি আছেন ধার ব্যতে পারবেন যে ঐ বিদেশী ভদ্রলোকটি ঠিক কি বোঝাতে চেয়েছিলেন।

শব্দের কারুকার্য সম্পন্ন করাটাই কিন্তু কবির সবটুকু কাজ নয়। স্বরধ্বনি ও ব্যঞ্জনধনির কুশলী সমন্বয় ঘটিয়ে কাব্যের সবটুকু ব্যঞ্জনা ফুটিয়ে তোলা যায় না। এই কুশলী সমন্বয় সাধনকর্মের মাধ্যমে যে আবেদনের স্পষ্ট করা যায় তা কাব্যের ইন্দ্রিয়জ আবেদনেরও সবটুকু নয়। আর এক দিক থেকে ভাষার সঙ্গে সঙ্গীতের সাদৃশ্য আছে। সঙ্গীতের বিভিন্ন স্বরগ্রামের (Tones) মতই ভাষারও বিভিন্ন শব্দাংশ রয়েছে। কিন্তু সেইটুকু সাদৃশ্য ছাড়াও গভীরতর সাদৃশ্য উভয়ের মধ্যে বিভ্যমান। বিভিন্ন স্বরগ্রামের সমন্বয় যেমন সঙ্গীত স্পষ্ট করে না ঠিক তেমনি বিভিন্ন শব্দাংশকে একত্র যোগ করলেই কাব্য জন্ম নেয় না। মান্থবের ভাষার মধ্যে যতি আছে, ছন্দ আছে; ভাষার এই ছন্দটুকু এবং শব্দের ছোট ছোট থণ্ডাংশগুলি কবি তাঁর কাব্যস্প্রির কাছে লাগান।

কবিতার ছন্দই হল তার বিশেষ সম্মোহনী শক্তি। মান্থবের কান এতো সহজে, এমন অনায়াদে কেমন করে ছন্দের আহ্বানে সাড়া দেয় তার রহস্থ বোধহয় মান্থবের জৈব প্রকৃতির অন্তরে লুকিয়ে আছে। ফুসফুসের আকৃঞ্চন প্রসারণে, নিশাস-প্রশাস গ্রহণের মধ্যেও বোধ হয় এই রহস্থের লীলা। সঙ্গীতের ছন্দের লীলা অতি প্রত্যক্ষ; কাব্যে ছন্দ এক কল্পনা-রঙ্গীন পরিবেশ স্পষ্ট করে; এই পরিবেশেই পাঠক কাব্যানন্দের আস্বাদন করে, কবি-কথিত কাব্যলাকে পরস্পরের প্রতিবেশী হয়। কবির বক্রব্য পাঠক শোনেন। কবিতা হল কবির স্বপ্ন, কবি মানসের অন্তর্ভব মাত্র। কবির অভিজ্ঞতার ছোট বড় নানান আকারের ছবি তার কাব্যের মধ্যে প্রতিভাত হয়। কবি তাঁর কাব্যে সঙ্গীতের স্বয্মাটুকু মিলিয়ে দেন; হঠাৎ পাওয়া নানান শন্দালংকার কবি এই কাব্যের মধ্যে আমদানি করেন; কাব্য আপন স্বরূপে ঝলমল করে ওঠে।

ওয়াল্ট হুইটম্যানের কাব্যের দীর্ঘায়িত আল্থালু গতিচছন্দ, পোপের কাব্যের দৃঢ়পিনদ্ধ চরণ, স্থইনবার্ণের কাব্যের দীর্ঘ ছত্ত, মহাকবি মিণ্টনের অমিত্র ছন্দের সামগ্রিক ছটার গতি তাদের স্ব স্থ কাব্যের আবেদনটুকু নির্ণয় করে। কাব্যের মৌল গতিচছন্দ কবির দেখা স্বপ্নের পূর্ণান্দ চরিত্রটুকু সবত্বে চয়িত শব্দের মাধ্যমে আপনাদের প্রকাশ করে কিন্তু কবির স্বপ্ন বলতে আমরা কী বৃঝি ? এই প্রশ্নের উত্তরের মধ্যেই কবির স্বাষ্ট এবং রসিকের রসাহ্বভবের অনেকথানিই নিহিত রয়েছে। কবিতা শুধুমাত্র পত্যাংশের সমষ্টি মাত্র নয়; তার ছন্দ, তার মিল, তার শন্দ, তার অর্থ সবগুলিকে একত্র করলেও কাব্যের স্বর্নপটুকু পাওয়া যায় না। কবিতা হল সামগ্রিক সমষ্টি; একটি সম্পূর্ণ দেহ-দোষ্ঠব; কবিতার জন্ম হয় কবির অবচেতন মনোলোকের গভীরে; কাব্যের সন্তা হল স্বপ্রের সন্তা যাকে কবি পুঁথির পাতায় অমর করে রেথে যান।

আমরা সেই রাসায়নিক প্রক্রিয়ার কথা কিছুই জানি না, যে প্রক্রিয়ায় কবির শ্বতি থেকে হাজার হাজার ছবি, কবি-মানসের সীমাহীন উদ্বেগ, তাঁর আনন্দ উদ্বেলতা একদঙ্গে যুক্ত হয়ে কবির কাব্য রূপটুকুর স্পষ্ট করে। আমরা যদি দেটুকু জানতে পারতাম তা হলে কবি-প্রতিভা ছাড়াও অক্যান্ত বিভিন্ন ক্ষেত্রে যে অলোক সামান্য প্রতিভার অধিকারী মান্তবেরা কাজ করছেন তাঁদের কৃতি-রহস্মেরও অনেকথানি উদ্ঘাটিত হতো। কবি ওয়ার্ডস্বার্থ বললেন যে কাব্য হল শাস্ত মনে জীবনের অতীত আবেগময় মুহুতগুলিকে শ্বরণ পথে আনয়ন করা। তাঁর উক্তিতে কাব্যের ছন্দ মিলের অতিরিক্ত যে দামগ্রিক আবেদনটুকু রয়েছে তার কথাই বলা হয়েছে। কবিমনের কোন একটি বিশেষ অবস্থায় কবি আপনার মনের গহনে লুকিয়ে রাখ। ছবির সঙ্গে আপনার অন্তর্দৃষ্টি ও ভাব ভাবনাকে সমন্বিত করে যে দিবাম্বপ্ল দেখেন তার নামই কবিতা। একটি চতুর্দশপদী কবিতাকে সাধারণ ভাবে গছে হয়ত অমুবাদ করা যায়, তার অন্তনিহিত ভাবটিকেও না হয় ব্যক্ত করা যায়। এক্ষেত্রে আমরা সহজ্বেই বুকতে পারি যে পারিপাশিক চাপে আমাদের আনন্দের ভোজে পংক্তি ভোজন করার প্রবৃত্তিতে ভাঁটা পড়ে। যদিও এই আনন্দের আমাদনে আমাদের জন্মগত অধিকার কাব্যে যে অমুভূতির কথা বলা হয়, তার যে অমুরণন ধ্বনিত প্রতিধ্বনিত হয় কাব্যের সবটুকু বিস্তার জুড়ে, তা কিন্তু কাব্যের জীবন নয়। তাই কবিতার ভাব তদ্বণিত অমুভূতিব কথা ভাষান্তরে বললেও তার মধ্যে মূল কবিতার রসটুকু মেলে না। পাঠকের চেতনায় যথন কবির খপ্পের প্রতিষ্ঠাটুকু ঘটে, যথন কবির সামগ্রিক দৃষ্টিটুকু পাঠক আপন অন্ত দৃষ্টির বলে আপনার করে নেয়, তখন কবিতার আবেদনটুকু অব্যাহত থাকে, অনস্তের মন্দিরে কাব্যের

জীবস্ত বিগ্রাহের প্রতিষ্টা তথনই সম্ভব হয় যথন কবির দেখা জগতের টুকরো ছবি, তার অভিজ্ঞতার থগুংশ, তার ব্যক্তিগত জীবনের ত্থু, তার আনন্দাহস্তৃতির ভূমা-রূপ আপনার সন্তায় সমন্বিত হয়ে যায়।

কবির কাব্যে যে অনাখন্ত প্লেভোনিক সমগ্রতাটুকু পাই তাকেই আমরা কবির স্বপ্ল আখ্যা দিয়েছি। কবি এই স্বপ্লটুকুকে পাঠকের মনে সঞ্চার করে দেন। কাব্যের ছন্দ এই স্বপ্ল সঞ্চারে সহায়তা করে; কবিতার জাত্ আছে; কবিতা পাঠককে সম্মোহিত করে।

কবিতার জাত্ব হল কবির ভাষার মনোহারিও। তার সমোহন শক্তি পাঠকের মনোযোগ আকর্ষণ করে তুর্বার ভাবে। আমরা কোন এক কবি কথিত মানসিক পরিবেশটুকুতে বিশেষভাবে অভ্যন্ত হয়ে পড়ি। আমাদের জীবনের গতিচ্ছন্দে কবিচিত্তের বহুমানতা এসে ঢেউ তোলে। আমরা কবির সঙ্গীতে মৃগ্ধ হই। তাই কাব্যের অন্তর্বর্তী বিভিন্ন উপাদানে কাব্যকে বিশ্লেষণ করলেও আমরা কবিতার স্বরূপটকুকে কিছুতেই ধরতে পারি না। কবির জৈবিক স্বপ্নে আমরা মুহুর্তের জ্ন্য অংশভাগী হয়ে পড়ি; এই স্বপ্নই কাব্যের হুৎস্পন্দনের সঙ্গে মিশে যায়। যাঁরা কবি তাঁরা জানেন যে মনের বাহনে কাব্যের স্থ্রপাত হয় অর্থহীন স্থরের ঝংকারের মত। ইংরেজী দাহিত্যে এমন অনেক কবিতার কথা আমরা জানি যার সূত্রপাত কবি মনে হয়েছিল এক অস্পষ্ট স্থরের ইঞ্চিত থেকে; সে স্থারে কথা তথনো সংযোজিত হয় নি; কবি-কল্পনার অস্পষ্টতা ক্রমে কেটে গিয়ে দে হুর আকার পেলো, কথা পেলো, অর্থ পেলো। কাব্যরসিক জানেন সে শব্দের অন্তরালে, অর্থের পশ্চাতে যে সঙ্গীতের ধারা, যে ছন্দের প্রবাহ নিত্য বহমান তার জন্মই তিনি কাব্য ভালবাদেন। মার্ক টোয়েনের কাব্যে পাওয়া অতিনিক্ট ছন্দই হোক অথবা মিন্টনের কাব্যে পাওয়া স্ক্র উচ্চারণ-সমাকীর্ণ অমিত্রছন্দই হোক, যে কোন ধরনের ছন্দকে আশ্রয় ক'রে কাব্যকে থাকতে হবে। ছন্দই হ'ল স্থরের প্রাণ। স্থর নইলে কবিতার হৃদম্পদনের ছন্দ থেমে যায়। কবিতার ভাষায় ষতই চাতুর্য থাকুক না কেন ছন্দের সম্মোহনটুকু না পাকলে কবিতা পাঠকের হৃদয়ে হুরের অহুরণনটুকু জাগায় না; সেই মুহুর্তের জন্ম কবির স্বপ্ন পাঠকের প্রাণম্বরূপ হয়ে ওঠে না।

ছন্দের গতি এবং যতি, এরাও কাব্যের আবেদনটুকুকে পুরোপুরি ব্যাপ্ত করতে পারে না। কথা যদি শুধু পদের, পদাংশের যোজনায় ছন্দ-স্থরটুকু মাত্র হতো তা হলে তা পুরোপুরি শব্দ ও শব্দ-সমন্বয়কে কেন্দ্র করেই আর্বিডিড হতা। কোন একটি বিশেষ শব্দকে কেন্দ্র করে যে বিচিত্র সঞ্চীতের স্থাষ্ট হয়, সে ভিন্ন ধর্মী বিচিত্রতর জটিল হার্মনির স্থাষ্ট সম্ভব, তাদের কোনটিকেই আমরা কাব্যে খুঁজে পেতাম না। কেউ কেউ কাব্যকে বিশুদ্ধ সন্ধীতের মর্যাদা দিতে চেয়েছেন, কিন্ধ এই কাব্য-সন্ধীত সন্ধীতের চেয়ে থাটি হলেও তা স্ক্রেতর হবে। কাব্যে আমরা কথার ব্যবহার করি এবং এই কথা শুধু শব্দ নয়; আমরা তা বলি মনের ভাব প্রকাশের জন্ম। কথার গুরুত্ব কথনই উপেক্ষা করা যাবে না। যদি কবি কথার এই প্রকাশ ক্ষমতাটুকুকে পুরোপুরি কাজে না লাগান তা হলে তিনি তাঁর কাব্যকলার অন্যতম মৃথ্য উৎসের অপচয় করবেন বলেই আমাদের ধারণা।

কথার একটি তর্কশাস্ত্র সম্মত উৎস থাকে আর থাকে মনন্তত্ত্ব-সম্মত মৌল উপাদান। এই দ্বিবিধ বিষয়ের উপরে কবির শিল্পকলা অংশতঃ নির্ভরশীল। কবি কথার রদাশ্রয়তে বেশী মাত্রায় আগ্রহী। বৈজ্ঞানিক অবভা একে আমল কবির কাজ হল সর্বোপরি কথার শক্তিটকুকে নিয়ে; কথার সত্যাসভা নিয়ে তিনি মাথা ঘামান না। কবি অভিজ্ঞতাকে প্রাণোজ্জন করে পরিবেশন করেন, তা সে সংবেদনই হোকু, তার নিজের দলের বিশেষ ভাব-ভাবনাই হোক; তাকে প্রাণবান ক'রে, উজ্জ্বল ক'রে কবি আপন কাব্যে প্রতিষ্ঠিত করেন। তেমনি ধারা অপরের ভাব-ভাবনা, অপরের সংবেদনকেও কবি আপনার কল্পনার রঙে ঐশ্বর্ধবান করে কাব্যে পরিবেশন করেন কথন কথন। বাইরের যে অতি প্রত্যক্ষ জগৎ কবিচিন্তের দ্বারে বার বার আঘাত হেনে কবির ইন্দ্রিয়চেতনাকে জাগ্রত করে, তাঁর আবেগকে উদ্দাম করে দেয়, তাঁর মনের ভাবসমূদ্রে তৃফান তোলে, সেই প্রাকৃত জগতকে কবি আপন কাব্যে রমণীয় মর্বাদা দেন। কাব্য-পাঠকের মনে কবি একটি বিশেষ মানসিক অবস্থার স্থটি করতে চান! কাব্যে কথিত রূপকল্প, কবির আবেগ ও চিস্তা প্রভৃতিকে কাব্যপাঠকের চিত্তে সঞ্চার করে দেওয়া কবির উদ্দেশ্য নয়। রাষ্ট্রের বহিবিষয়ক সাঙ্কেতিক বার্ডা বিনিময়ে ইংলণ্ডের পরিবর্তে × চিহ্ন ব্যবহার করা চলে। কিন্তু সেক্ষপীয়র ইংলণ্ডের যে বর্ণনা দিয়েছেন তা ভুধুমাত্র তর্কশাস্ত্রবিদের সংজ্ঞা নয়। সেক্ষপীয়র বললেন: 'এ দেশ শক্তি-ঐশর্যে পরম গন্ধীর। মঙ্গলের পীঠস্থান, স্বর্গীয় উদ্যান ইডেনের অন্ততম রূপ। একে দ্বিতীয় স্বর্গ বললেও অত্যক্তি হয় না। 'ইংলণ্ড' এই শশ্টি নানান ভাব, স্বতি ও কল্পনার উদ্দীপক, শৈশবের কত স্বতি, ইংরেজ জাতির ইতিহাসের কত অতীত ঘটনা, কত না

১২৬ নন্দৰতত্ত্ব

রাজনীতি পাঠকের কল্পনায় ভীড় করে আদে। কবিতার কথাগুলি অঙ্কশাস্ত্রের সাক্ষেতিক চিহ্নমাত্র নয়; তা হল আবেগের উদ্দীপক। তারা শুরু বন্ধ বা বিষয়ের কথা বলে না; তারা বলে জাগ্রত মানবাত্মার কথা। কবি তাঁর উদ্দীপনাময়ী ভাষায়, তাঁর ছন্দের গতিতে, তাঁর কাব্যের অনবভ শব্দস্থমায় পাঠকের শুমিত কল্পনাশক্তিকে জাগ্রত করে তোলেন।

কবি এই যে পাঠকের কল্পনাকে উদ্দীপ্ত করেন তাঁর বিশিষ্ট শৈলীতে কাব্যের কথাগুলিকে দাজিয়ে, তার ফলে পাঠক শিশুস্থলভ কল্পনার আশ্রয়ে নতুন করে অভিজ্ঞতা অর্জন করেন। সেই অভিজ্ঞতা পুরোনো গতারুগতিকতাকে অস্বীকার ক'রে বিচিত্রতর ইন্দ্রিয়ন্ত সংবেদনকে আশ্রয় ক'রে নতুন রূপ পরিগ্রহ করে। তিনি তাঁর কাব্যে অভিজ্ঞতায় পাওয়া সমস্থ খূঁটিনাটি শুদ্ধ এক একটা আস্ত সংবেদনকে চিত্রিত করেন। বাশুবাগীশ প্রাপ্তবয়ন্ত মান্তবের চোথে যে রং, যে গদ্ধ, যে স্বাদ, যে স্পর্শ একেবারে রোজনামচার ব্যাপার হয়ে দাঁড়িয়েছে তাকেই কবি এক এক করে বর্ণনা করেন। এই ধরনের কাব্যকলার প্রকৃষ্ট উদাহরণ আমরা পাই রূপার্ট ক্রকের 'Great Love' কবিতায়। আমরা যৌবনে পরিপূর্ণ স্বাস্থ্য থাকার সময়ে যে সব উত্তেজনাপূর্ণ সন্ধীতময় মুহুর্ভগুলো কাটাই, কবি তারই স্মারক বাণী আমাদের শুনিয়েছেন:

These I have loved:

White plates and cups, clean-gleaming

Ringed with blue lines, and feet heavy fairy dust.

West roofs, beneath the lamp-light; the strong crest

of friendly bread; and many tasting food;

Rainbows; and the blue bitter smoke of wood;

And radiant raindrops crouching in cool flowers;

And flowers themselves, that sway through sunny hours,

Dreaming of moths that drink them under the moon;

Then, the cool kindness of sheets, that soon

Smooth away trouble; and the rough male kisses

Of blankets; grainy wood; live hair that is

Shining and free; blue massing clouds; the keen

Unpassioned beauty of a great machine;

The benison of hot water; furs to touch;
The good smell of old clothes; and other such—
The comfortable smell of friendly fingers,
Hair's fragrance, and the musty reek that lingers about

dead leaves and last years ferns.....Dear names
And thousand other throng to me! Royal flames;
Sweet water's dimpling laugh from tap or spring;
Holes in the ground and voices that do sing;
Voices in laughter, too, and body's pain
Soon turned to peace; and the deep-panting train;
Firm sands; the little dulling edge of foam...that browns
and dwindles as the wave goes home;

And washen stones, gay for an hour, the cold Graveness of iron; moist black earthen mould; Sleep; and high places; foot-prints in the dew, And oaks; and brown horse-chestnuts, glossy new; And new peeled sticks, and shining pools on grass; All these have been my loves.

কবি তাঁর কবিতায় যে অভিজ্ঞতার কথা বলেন দে অভিজ্ঞতায় শিশুর ইন্দ্রিয়জ অভিজ্ঞতার সজীবতা; কাব্যের এই গুণটি সকল কাব্যেই বিশেষ ক'রে ইংরেজী কাব্য-সাহিত্যে অতি প্রত্যক্ষ। হোমারের কাব্যে এই ধরনের অভিজ্ঞতার উজ্জ্ঞল নিদর্শন পাওয়া যায়; কীটদ এবং মিণ্টনের কাব্যেও এই গুণের অসদ্ভাব নেই। মিণ্টনের কাব্যে মহত্তর মহিমার জটিলতা এই গুণটিকে ক্ষুণ্ণ করে নি। বস্তুর বর্ণোজ্জ্ঞল রূপটিকে কবি তাঁর স্বৃষ্ণু শব্দ নির্বাচন ও প্রয়োজনের মাধ্যমে আমাদের দেখান। কবি বস্তুটিকে বর্ণনা করেন তার ইন্দ্রিয়গ্রাছ সন্তাটুকুর নির্দেশ দিয়ে; সমুক্তকে তিনি মদের মত অক্ষকার বলেন, এথেনের চোথকে কটা বলেন, প্রত্যুবকে বলেন যে তার নাকী গোলাপের মত আকুল। পশ্মের স্পর্ন, প্রোনো কাপড়ের গন্ধ, বন্ধুত্বভাবাপর আরুলের ছোঁয়া, গোলাপের দ্রাণ, কাঁটার হুল ফুটিয়ে দেওয়া—এই সব ভাষা ব্যবহার করে আপনার ইন্দ্রিয়জাত অভিজ্ঞতার কথা পাঠককে মনে পড়িয়ে দেন।

সাধারণত: আমাদের জগতের প্রতি যে প্রতিক্রিয়াটুকু হয়ে থাকে তা কবি আমাদের ভূলিয়ে দেন; অনেকের মতে এইটুকুই হল কবির কাজ। আমাদের আদিম সংবেদনের রপটিকে পুনক্রজার করাই হ'ল কবিরুতি। শিশু বাঁধাধরা ছকে চলতে এবং বলতে শেথার আগে তার চোথ বা কান যে বিশুদ্ধ রপ দেখে ও শব্দ শোনে সেইটুকু রিসকজনকে দেখানো এবং শোনানোই হল কবি কুলের ম্থ্য কর্তব্য। শিশু যথন টেন গাড়ী দেখে তথন তার কানে কানে ইঞ্জিনের অভূত শব্দটাই বড় করে বাজে। তাই শিশু টেনকে 'ছু ছু' নাম দিয়েছে। তেমনি ধারা কবিও এই পরিচিত পারিপাশ্বিককে অনেক নতুন নতুন অভিধায় অভিহিত করেন কারণ কবির জটিলতাবর্জিত ইন্দ্রিয়-সংবেদনে পৃথিবীটা অক্য ভাবে ধরা দেয়।

এই ইন্দ্রিয়জ ছবিকে, সংবেদনকে মুখ্য বলে কবি বিশেষ গৌরব দেন, তাই কবি যে ভাষা ব্যবহার করেন তা একাধারে সরল ও আবেগ-সমৃদ্ধ। ইন্দ্রিয়ের কাছে তার আবেদন সর্বাগ্রগণ্য। দে কাব্য ইন্দ্রিয়ের দ্বারে সাড়া জাগায় না তা আমাদের আবেগকেও উদ্বেল করে তুলতে পারে না। যে সব কথায় সহজেই ইন্দ্রিয় সক্রিয় হয় তাদের এমন অসংযত এবং যথেচ্ছ ব্যবহার নিত্য দিন ধরে হয়েছে যে কবি আর সহজে তাদের দিয়ে ঈন্দিত ফল লাভ করতে পারেন না, তাই কবিকে নতুন বিষয়ের কথা, নতুন অম্বয়স্কর কথা চিস্তা করতে হয়। ঝলমলে কোন অম্বয়ন্ত্রর কথা কবি হয়ত অপ্রত্যাশিত ভাবে বললেন। তথনই চমক ভাঙ্গে আমাদের, আমরা মনোযোগ দিই; যোড়শ শতান্ধীর একজন কবি পাদ্রীকে বলেছেন: 'The modest water saw its God and blushed.'

এই বিশ্বয়কর অম্বন্ধের মধ্য দিয়ে আমরা অনেক বেশী সজাগ হয়ে দেখি কেমন করে জল মদে পরিণত হল।

উপমা এবং রূপকের উপর অনেক আলোচনা হয়েছে। আমাদের বক্তব্য হয়ত অনেক সহজ করে, সরল করে বলা যায় অধিকাংশ ক্ষেত্রেই। কবির বক্তব্য বিষয়ের সঙ্গে যে সব বস্তুর নিত্য যোগ তা থেকে বক্তব্য বিষয়টিকে মৃক্ত করে নিয়ে উপমা এবং রূপকের সাহায্যে নতুন নতুন অহুষদের সঙ্গে তাকে যুক্ত করে দিলে আমাদের পক্ষে সে কাব্য থেকে যে তথ্যটুকু লাভ করা সহজ নয়, তা সজীব হয়ে ওঠে, প্রাণবস্ত হয়ে ওঠে, এবং তা তীক্ষ্তা প্রাপ্ত হয়। রূপকের সাহায়ে শুধুমাত্র কাব্যের বিষয়বস্ততে ইক্রিয়েজ সংবেদনের মর্যাদাটুকু আনে না; কাব্যের বিষয়বস্তুতে প্রাণের সঞ্চার করা হয় তাকে আমাদের আবেগ, আমাদের আশা, আকাজ্রা, আমাদের ঐতিহ্য এবং আমাদের অস্তুতির সঙ্গে ক'রে। অক্সভাবেও বলা যায় যে আমাদের কোন কোন আবেগাস্প্তিকে ইক্রিয়েজ অন্থপ্রের সঙ্গে যুক্ত ক'রে তাকে হঠাৎ অতিমাত্রায় প্রাণবস্ত করে তোলা হয়।

"My love is like a red, red rose"

অথবা 'Du bist wie cine Blume.'

অথবা আবার বলি রুপাট ব্লকের একটি আশ্চর্য স্থলর কবিতার কথা। "The dead' কবিতায় কবি বলেছিলেন সেই সব মৃত মাগ্র্যদের কথা যারা জীবনকে ভালবেদে ছিলেন, যারা স্থলরকে ভালবেদে ছিলেন। কবি বলছেন নিত্য-স্থলর ফুলের কথা, বহুমূল্য পোশাক-পরিচ্ছেদের এবং দয়িতের গণ্ডদেশের কথা যা একদিন অধুনা-মৃতদের পরম প্রিয় ছিল। তারপরে কবি কোন মন্তব্য না করেই বলেছেন:

"There are waters blown by changing winds to laughter,

And lit by the rich skies all day and after.

Frost with a gesture stays the waves that dance.

And wandering loveliness; he leaves a white

Unbroken glory, a gathered radiance,

A width, a shining place under the night."

দিনের বেলায় আমর। যে সব নৃত্যচপল উমিমালা প্রত্যক্ষ করেছি তারা হঠাৎ এদে প্রাণের জগৎটার প্রতিনিধিত্ব করে এবং মৃত মান্থষের প্রতিনিধিত্ব করে রান্তিরের শাস্ত পরিবেশে দেখা স্তর্কগতি জলরাশি।

এই উপমা এবং রূপকের ব্যবহার করেন কবি গভারুগতিক ছাঁচে ঢালা অভিজ্ঞতার প্রতিবাদ হিসেবে। আকাশের চাঁদ আর অর্থহীন শুভ চক্রাকার বস্থমাত্র নয়; চাঁদ হল রাত্রির রাণী। স্থা হল আপনার রথে চংক্রমণশীল যৌবন-লাঞ্চিত দেবভা। স্থন্দরকে বলা হয়েছে যে সে হল পরিদৃশ্যমান বিশ্বস্থগতের অন্তর্গত এই অন্ধকার দেশের প্রোক্ষল আলোকবর্তিকা।

'The soul of Adonais like a star

Beacons from the abode where the eternal are'.

এ গত্য অনস্বীকার্য যে সকল ভাষাই রূপকাশ্রমী। অভিজ্ঞতায় বেটুকু

পাওয়া যায়, নানান ভাবে ঘুরিয়ে ফিরিয়ে তাকে ব্যঞ্জনাময় করাই হ'ল আলোচনার উদ্দেশ্য। যে সব কথা শোনামাত্র ইন্দ্রিয় তার অর্থ গ্রহণ করে সেই ধরনের কথা ব্যবহারের ফলে, আমাদের অভিজ্ঞতা এবং আবেগের নিগৃঢ় যোগ সাধনের ফলে অথবা আমাদের আবেগ জীবনের সঙ্গে বিশেষ অভিজ্ঞতার অন্তর্গাঢ় সম্বন্ধের প্রতিষ্ঠা ঘটলে আমরা কবির কাব্যকে অতি সহজেই অমুধাবন করতে পারি, অর্থের উপলব্ধি সহজ হয়। এই কারণেই জোর করে বলা যায় না কোন একটি কবিতার সঠিক অর্থ কী। তার অনুবাদও সম্ভব নয়। পেয়ারা আস্বাদন করে তার স্বাদটুকুর ঘথাযথ বর্ণনা দেওয়া বা পিচ ফলের স্পর্শটুকু সঠিক নির্ণয় করা কবিতার অমুবাদ করার মতই চুরুহ কর্ম। যে সঙ্গীতের পরিবেশে কবি একটি বিশেষ বার্তাকে প্রতিষ্ঠা করেছেন, যে শব্দায়**ন** করেছেন কাব্যের ভাবটুকু প্রকাশের জন্ম, যে সব রূপকের ব্যবহার করেছেন ভাবকে তীত্র করার জন্ম, সে সবই অমুবাদ কর্মে হারিয়ে যায়। কাব্য হল শব্দে প্রাণ প্রতিষ্ঠা করা অথবা বলতে পারি প্রাণই শব্দের রূপে কাব্যে আবিভূতি হয়। পাথিব জগতটা কবির ভুবনে পরিণত হয়; সেই ভুবনটিই তাঁর কাব্যের উপজীব্য। বোদ্ধা যথন কাব্য পাঠ করেন তখন কবির চার পাশের পাথিব জগৎটাকে দেখতে পান। কবি এইটকু অনায়াদে সম্পন্ন করেন তাঁর সঙ্গীতময় এবং চিত্তময় বাঞ্জনার মধা দিয়ে।

শিল্পীর মতই কবি রঙ ও রূপের পূজারী। আমরা একটি কবিতা সংগ্রহ বা চয়ন করতে পারি যার বিয়য়বস্থ গোলাপফুল। কিন্তু কবির মানসিকতায় শিশুস্বলভ সতেজ ভাবটুকু থাকলেও কবি ত' আর শিশু নন। তাঁর অমুভূতির শৃত্যতা অনিশ্চিত, মেজাজের জটিলতা শিশুর অভিজ্ঞতায় একেবারেই অলভ্য। তাঁর কবি-কৃতির কৌশলই হল তার থেয়ালখুশি, তার আবেগকে প্রাণবস্ত করা, করা, তাদের সত্য করে তোলা; এইটুকু না হলে কবি পাঠকের কাছে তাদের যথাযথরূপে হাজির করতে পারেন না। কবি যে পদ্বায় তাঁর সংবেদনকে উজ্জ্বাভর করে তোলেন, সেই একই কৌশলে এই কাজটুকুও তিনি সমাধা করেন। কবিতাকে অনেক সময় অমুভূতির সঙ্গে একান্ত ব্যক্তিগত আবেগময় জবিন। কবিরা বার নাম্বের জন্ম জীবন এবং খৌবনকে ঘিরে কাব্য রচনা করেছেন। কারণ কবিরাও মামুষ এবং মামুষের আবেগের প্রতি তাদের অশ্রাম্ব আবর্গ। কবিরা বার বার মামুষ এবং মামুষের আবেগের প্রতি তাদের অশ্রাম্ব আবর্গ। কবিরা ধর্যন এই সব বিষয়্ব নিয়ে কাব্য রচনা করেন তথন তাঁদের

স্থাটিতে প্রাণম্পাননটুকু প্রত্যক্ষ হয়, তাঁদের কাব্য শ্বরণীয় হয়ে থাকে। এর কারণ তাঁদের বক্তব্যের বিষয়বস্থ সাধারণবোধ্য ও সর্বজনীন বলে নয়, তাঁদের প্রকাশটুকু অনক্তসাধারণ ব'লে; কাব্যে মাহ্মষের কোন একটি অবিসংবাদিত রূপে গ্রাহ্থ মানস অবস্থার কথা কবি বলেন মৃত্যুহীন ভাষায়:

Oh, never Say that I was false of heart.

When absence Seemed my flame to qualify.

As easy might I from myself depart

As From my soul which in thy breast doth lie.

হাজার হাজার নরনারী তাঁদের প্রেমাম্পদের জন্ম অস্পষ্ট এক ধরনের স্থতীব্র আবেগ অন্থভব করেন বটে কিন্তু তাঁরা সকলেই সেক্ষপীয়রের এই সনেটটিতে নিজেদের অন্থভতিকে খুঁজে পান; কবি সকলেরই আবেগের কথাটুকু অনন্য সাধারণ ভঙ্গীতে ব্যক্ত করেছেন। কবি-কথিত প্রেমের সঞ্জীবতা এবং প্রচ্ছন্ন বাস্থবতা তাঁদের আপন আপন অন্থরাগ সম্বন্ধে সচেতন করে দেয়।

আবেগের ভবনে কাব্য হল সর্বোত্তম প্রবক্তা: অন্ত কিছর মাধ্যমে আবেগকে এমন স্থন্দর করে প্রকাশ করা যায় না। সাধারণ মান্তুষের চোথে বা তর্কশাস্ত্রবিদের কাছে যা একান্তই উপেক্ষণীয় তা-ই কবির মনোযোগের কেন্দ্রবিন্দ হতে পারে। জলের রাসায়নিক তত্তে কবির কোন আকর্ষণ নেই; তিনি জ**লের** উপরে রোদের ঝিকিমিকি, আলোর শুভ্র আভা দেখেন। পৃথিবী থেকে স্থরের দুরত্ব নিয়ে কবি মাথা ঘামান না। তিনি আলোর আশীর্বাদটুকু অন্তরে অন্তরে অনুভব করেন। মান্তুষের সঙ্গে, বস্তুর সঙ্গে কবির যে নিত্যযোগ এবং তদঙ্গাত যে আবেগ কবির মনে সঞ্চারিত হয় তা একমাত্র কবিরই অন্ধুশীলনের বস্তু। বৈজ্ঞানিক অথবা সাধারণ মাত্রুষ এ ব্যাপারে কোন আগ্রহ প্রকাশ করেন না! ইন্দ্রিয়ের দ্বারে যে কাব্যের কোন আবেদন নেই তা যেমন মৃত ঠিক তেমনি যে কবিতা আবেগের উত্তেক ঘটায় না তাও তেমনি মৃত। আবেগের উদ্রেক নানানভাবে ঘটতে পারে। ব্লেক তাঁর চক্তে য়বাদের দ্বারা, ডোন তাঁর যৌন আবেদনের ঘারা, দাস্তে তাঁর ভগবদ প্রীতির সাহায্যে এবং শেলী তাঁর প্লেভোনিক ভাববাদের সহায়তায় আমাদের আবেগের প্রশ্রবনকে বারবার মৃক্ত করে দিয়েছেন। কবির মনে যে চিত্রকল্প এবং সঙ্গীতের সমারোহ শুরু হয়-তা হল কাব্য-স্টের প্রাথমিক অবস্থা; প্রবলভাবে বাঁচার জন্মই এই চিত্র ও সঙ্গীতের সমারোহ সম্ভব হয়; কবি এই প্রাচুর্যটুকু মনে মনে উপলব্ধি ১৩২ নন্দনতত্ত্ব

করেন, তাঁর আবেগ-অমুভৃতির অতলতা তিনি প্রকাশ করতে চান এবং অনেক সময়ে আপনার অজাস্তে তিনি অপরের সঙ্গে এটুকু একত্রে উপভোগ করতে চান। 'What is art' গ্রন্থে ঋষি তলস্তম নিষ্ঠাকে নন্দনতত্ত্বের গুণ হিদেবে থুব উচ্চে স্থান দিয়েছেন। কিন্তু বস্তুতঃ পক্ষে তলস্তম নৈতিক নিষ্ঠাকে ব্রোছিলেন। নন্দনতত্ত্বের ভাষামুপ্ত নিষ্ঠাকে গুণ বলে গণ্য করা যায়। কবিতার মধ্যে কবি আপনার উৎসাহ আবেগ বহুল পরিমাণে অমুস্যুত করে দেন এবং কাব্যের আক্ষিকের মধ্যে এমন কৌশল থাকে যা পাঠকের মনে কবির উৎসাহ আবেগকে সঞ্চার করে দিতে পারে। বস্তু, ব্যক্তি অথবা ভাব কবির অমুভৃতির উদ্রেক ঘটাতে পারে; কবি আবেগবিহ্লল হয়ে পড়তে পারেন যে কোন একটি উদ্দীপকের প্রতিক্রিয়ার ফলে। মানুষের মনোভাবের অস্তিত্ব তার পক্ষে মূল্যবান অভিজ্ঞতা। কবির আক্ষিকের প্রসাদগুণে এই ভাবেরও হাতে' গজাতে পারে; একথা বললেন মহাদার্শনিক হেগেল। কবি ওয়ার্ড স্বার্থের হৃদয় ডাফোডিলদের আনন্দে নৃত্যু করে। কিন্তু ভাবও হৃদয়কে নৃত্যুচ্চন্দে স্পন্দমান করে তুলতে পারে। কবি ভগ্রান লিথেছেনঃ

'I saw Eternity of the other night

Like a great ring of pure and endless light.'
ইংলণ্ডে এক শ্রেণীর কবি রয়েছেন যাঁদের কাব্যে ভাব ফুলের মত, স্থন্দর
তরুণীর মত মনোরম মৃতি পরিগ্রহ করেছে। লুক্রেটিয়স থেকে আলিংটন
রবিন্সন পর্যন্ত কবিকুল এই শ্রেণীভুক্ত।

এমন ধারণা বহুদিন ধরে চলে আসছে যে দর্শন ও কাব্যের মধ্যে একটা বিরোধ আছে। চিস্তাবিদের বিশ্লেষণমূখীনতা ও কবির ইন্দ্রিয়জ আবেগ-প্রবণতার মধ্যে একটা ছন্ত রয়েছে।

আমরা প্লেতোর লেথার মধ্যে দেথেছি কীভাবে ভাব আবেগতপ্ত মৃতিতে আবিভূতি হতে পারে; এ ভাবকে কোন রূপক অথবা রূপকথার মধ্য দিয়ে প্রকাশ করা যায়; কেবলমাত্র স্থ্রাকারেই তা প্রকাশ-যোগ্য নয়। 'ফ্রিডাম' গ্রন্থে প্রেতা অমরতাকে নিয়ে যে রূপকথার স্পষ্ট করেছেন, যে ইন্দ্রিয়গ্রাছ্য প্রতিমার মাধ্যমে তাকে রূপ দিয়েছেন, বলেছেন যে আত্মার রথ ছুটে চলেছে স্বর্গকে বারবার প্রদক্ষিণ ক'রে, তা প্রনিধানযোগ্য। লুক্রেটিয়াসের মতে জীবনের আবেগময় পরিণতি দেখিয়েও দেখানো যায় যে ধর্মকৈ দ্বণা করেও স্বর্ণবর্ণোক্ষেল স্বাধীনতা এবং জীবন সম্বন্ধে বস্তুকে শ্রেকা থারণা থেকে মৃক্তি গাওয়া যায়। কবি কল্পনা

নানাভাবে উদ্দীপ্ত হতে পারে—ছোটবড়, মহৎ অথবা ক্ষুদ্র যে কোন উদ্দীগকই এই কাজের জন্ম যথেষ্ট। যদি কবির কল্পনার বিস্তার এবং গভীরতা থেকে থাকে তা হলে তিনি লুক্রেটিয়াদের মত সহছেই প্রকৃতির প্রাকৃত সৌন্দর্যকে মহাকাব্যের উপজীব্য ক'রে তুলতে পারেন; এই কাব্যে একদিকে ষেমন বিষয়ের মাহাত্ম্য এবং মহিমা থাকবে অন্তদিকে তেমনি সেই কাব্যে সঙ্গীত এবং আবেগময় রূপকল্লেরও অসন্তাব হবে না। কবির স্বভাবজ কাব্য শক্তির ধর্ম হল ছল্দোময় চিত্রধর্মী, উদ্ভাবনী ক্রিয়া এবং এই বিশেষ প্রক্রিয়ার সঙ্গে বিযুক্ত অন্তুসন্ধানী মনের সন্ধান সচরাচর প্রযুক্ত হয় না। যথন এই তুটো ভিন্নধর্মী ক্রিয়া যুক্ত হয় তথন আমবা প্রবল আবেগমুখর The Divine Comedy অথবা On the nature of things অথবা Paradise Lost-এর মত মহাকাব্যের সন্ধান পাই। আমাদের যগেও হয়তো এমন কাব্য রচিত হবে; এমন কবি হয়তো আবিভূতি হবেন যাঁর লেখায়, বস্তু-জগতের সবটুকু জটিলতা এবং অদৃষ্টের লীলা কল্পনা-মুখর ইন্দ্রিয়গ্রাহ্ম রূপ পরিগ্রহ করবে এবং পাঠকের বৃদ্ধি ও কল্পনাকে একই সঙ্গে উদ্দীপ্ত করে তুলবে। স্বধর্মে কোন বিষয়েই ও আপনাকে একাস্কভাবে কান্যে উপজীব্য বলে দাবী করতে পারে না। যা আছে তা হল কবি-প্রতিভা। এই প্রতিভা কথন একটি গোলাপ-কোরককে নিয়ে কাব্য রচনা করে আবার কথন তা দারা বিশ্বব্রন্ধাণ্ডকে আপন কাব্যের উপজীব্য মনে করে। কবির কল্পনাগত অভিজ্ঞতার উপর এটি একাস্তভাবে নির্ভরশীল।

গছের শিল্পরীতি আমাদের অন্থ আর এক জগতে নিয়ে যায়। অবশ্ব গছা এবং পছের মধ্যে এমন একটা ভৃথও রয়েছে যেটা উভয়েরই এলাকা বলে বিবেচিত হতে পারে। গছের যে প্রান্তিক রূপ, সেই রূপে আমরা দেখি ভাব ভাষাকে আশ্রয় ক'রে আপনাকে প্রকাশ করছে এবং কী প্রকাশ করছে গদ্যে সেটাই বড় কথা; কীভাবে প্রকাশ করছে দেটা বড় কথা নয়। গদ্য তার এই প্রান্তিকরূপে আপনার শিল্প-প্রকৃতিটুকু হারিয়ে ফেলে; সে শুধুমাত্র প্রকাশের বাহন হিদাবে পরিগণিত হয়। গছকে এই রূপে আমরা সঙ্কেত চিক্লের, দাকেতিক বার্তার অথবা কথার ব্যবহার কম করার হত্ত হিদাবে, তাদের বিজ্ঞান হিদাবে গণ্য করতে পারি।

গছের যে সীমাস্ত এসে কাব্যের সীমাস্তের দক্তে মিলে গেছে ঠিক সেইখানে গছ এবং পছের মধ্যে তফাৎ করা হুন্ধর। গছের মধ্যেও বিশুদ্ধ ভাষাগত উপাদান ও বিশুদ্ধ সংগীত উপাদানের আবিন্ধার করা যে কোন লেখক অথবা পাঠকের পক্ষে সহজ্বসাধ্য। সংবেদনগত রীতিনৈপুণ্যে গছা স্বরবর্ণ ও ব্যঞ্জনবর্ণের বিভিন্ন সমন্বয় ঘটিয়ে যে ধরনের সৌন্দর্য স্বষ্টি করে তা কাব্যের মত মনোহারী না হলেও, তা যে রমণীয়, একথা অনস্বীকার্য। গছের ছন্দ হল বিমৃক্ত ছন্দ, কাব্যের মিলের থেকে এর প্রকৃতি স্কুল্বতর। আপন স্বরূপে গছকে শিথিল কাব্যরূপ বলা যেতে পারে। প্যাটারের মত লেথকের লেথা আমরা পড়ি তার স্থন্দর শব্দবিস্থানের জন্ম; ডি. কুইন্সির রচনা পড়ি তার চিত্রকল্প এবং গদ্য-ছন্দের উৎকর্ষের জন্ম; রান্ধিন পাড় তার স্থানে হানে বর্ণোজ্জল বর্ণনার জন্ম। অনেকের মতে এইসব লেখা গদ্যরীতির উৎকন্ট নিদর্শন নম্ম। কেন না এদের মধ্যে অর্থের প্রাঞ্জলতা নেই।

গদ্য বহুবিধ এবং এর অত্যন্তুত লক্ষণীয়তা নানাবিধ কার্য-সম্পাদনে সহায়তা করে। গছ এমন এক শিল্পের বাহন যে শিল্পে রীতিটুকু মুখ্য নয়। একটি দীর্ঘ প্রবন্ধে আমরা লেখকের ব্যক্তিগত জীবনের কাব্যিক প্রকাশটুকু দেখতে পাই। কবিতার মত অতোখানি সংবেদনশীল প্রকাশ না চাইলেও আমরা গদ্যসাহিত্যে লেখকের প্রজ্ঞার অনক্যসাধারণ প্রকাশটুকু দেখতে চাই। সেই অপরুপ প্রকাশভঙ্গী বক্তব্যের অধিক অর্থ বহন করে।

নন্দনতাত্ত্বিক আদর্শের নিদর্শন হিসাবে উপক্রাস বিশেষ আগ্রহান্থিত মনোযোগের দাবী রাথে এবং স্পষ্টকর্মের নিদর্শন হিসাবে সমগ্র কল্পনা প্রক্রিয়ার প্রকৃতির উপরে বিশেষভাবে আলোকপাত করে। প্রাথমিক বিষয়-জ্ঞান থেকে আরম্ভ করে সকল অভিজ্ঞতাই হ'ল কল্পনাশ্রয়ী উপক্যাসমাত্র। আমরা বস্তকে দেখি না, আপনার প্রকৃতি এবং স্বভাবের নিরস্তর উদ্দীপন থেকে আমরা বস্তর রূপটুকুকে গড়ে নিই। রূপকঅর্থে বলছি না, যথার্থই টেবিল, চেয়ার, গাছপালা, বাড়িঘর, শাকসব্জি, রাজরাজড়া এরা সবাই আমাদের কল্পনাজাত। সংবেদন প্রবাহ থেকে আমরা যে ইন্দ্রিয়োপান্ত পাই তা নিয়ে আমাদের চারপাশের স্থায়ী বস্তজ্গৎটার নির্মাণ সম্ভব হয়। জগৎ সম্বন্ধে আমাদের যে ধারণা বিভ্যমান তা স্থপতির কল্পনার সঙ্গে ত্লনীয়। অক্তলোক সম্বন্ধে আমরা যে ধারণা করি, আমাদের নিকট্তম বান্ধ্ব অথবা পরিচিত ব্যক্তিরও আমর। যে রূপ কল্পনা করি, তাদের সঙ্গে নিত্য আলাপ-আলোচনা ভাব আদান-প্রদানের মাধ্যমে ইতন্ততঃ বিক্ষিপ্ত ইন্দ্রিয়োপান্তকে সমন্থিত করে যে কল্পত জগৎটুকু সৃষ্টি করি তা হ'ল আমাদের কল্পনার স্থাপত্য শক্তির নিদর্শন।

আমাদের সমস্ত জ্ঞানইহল কল্লিড ছবি; একে অলিখিত কল্লনাও বলা চলে।

ঔপন্তাসিক ইচ্ছা করেই খুঁটিনাটি তথ্যাবলীকে পশ্চাদপটে স্থান দেন, ঘটনাবলীর মধ্যে পারম্পর্য প্রতিষ্ঠা করেন এবং কর্মপ্রেরণা, আবেগ ও অভিমতকে চরিত্রসন্তা দান করেন। ভগবানের চেয়েও অপেক্ষাকৃত অধিক নিশ্চিত ভিত্তির উপর উপন্তাসকার আপন উপন্তাদের জগৎটুকু স্পষ্ট করেন। আমাদের অর্বপরিচিত প্রতিবেশীর চেয়েও স্পইতর ও অবিসংবাদিত সত্তা নিয়ে আমাদের সামনে আবিভূতি হয়েছেন টম জোনস্, ডেভিড কপারফিল্ড অথবা আনা কারেনিনা। এই সব চরিত্র যে ভারু বেঁচে আছে তাই নয়, এঁরা এঁদের নিজের জগতে বেঁচে আছেন। যুদ্ধ এবং বিপ্লবের পরিবর্তন সম্ভাবনার সঙ্গে সঙ্গে আনা কারেনিনা যে সমাজে তাঁর অপরূপ ঐশ্বর্যান অথচ তাৎপর্যহীন জীবন যাপন করেছিলেন তা অন্তর্হিত হয়েছে। কিন্তু এই জীবনের পদ্ধতি, আহুষঙ্গিক গ্রামা জীবনযাত্রা, এর শুভাশুভের ধারণা চিরকালের জন্ম অমর হয়ে আছে। টলষ্টয় একটি নতুন সভ্য সমাজের সৃষ্টি করেছিলেন, তিনি কোন সমাজ ব্যবস্থার কথাচিত্র অঙ্কন করেন নি। কাল্পনিক উপস্থাদের মহত্তম আবেদন হল এই ধে আমরা উপন্যাদর্বণিত পাত্র-পাত্রীর ঐশ্বর্যের অংশভাগী হতে পারি অনায়াদে শুধুমাত্র কল্পনাকে আশ্রয় ক'রে। আমরা তাদের জয়লাভে বা বিপর্যয়ে সমান ভাবে অংশগ্রহণ করি একেবারে সত্যিকারের কোন মূল্য না দিয়ে। আমরা যে দেশে কোনদিনও যাইনি সেই দেশে এদের সঙ্গে বিচরণ করি; এদের সঙ্গে যে ভালবাদার আস্বাদন করি তা পূর্বে কোনদিনও আস্বাদন করার পৌভাগ্য আমাদের হয় নি। আমাদের পরিচিত জীবনাপেকা বিস্তৃততর, বিচিত্রতর এই জীবনে অরপ্রবেশ লাভ করে আমরা আমাদের পরিচিত জগতের জীবনধারাকে আরও স্থন্দরভাবে, আরও গভীরভাবে উপলব্ধি করি এবং আরও ভালভাবে শিথি। ঔপত্যাসিকেরা জীবন ও জগৎ সম্বন্ধে আমাদের যে কতথানি শিক্ষা দেন, তার সঠিক পরিমাণ নির্ণয় করা কঠিন; এ দের কাছ থেকে আমরা আমাদের প্রতিবেশীদের সম্বন্ধে তাঁদের জীবনযাত্রার উপর তাঁদের বিষাদবিধর চিম্ভা-ভাবনার প্রভাব সহম্বে অনেক জ্ঞান লাভ করি। এক অর্থে উপন্যাসকার हरनन जाननात यथार्थ हर्ननरविछ। जानक नाज-नाजी निरंप यहि धकरी नहा লিখতে হয় তাহলে অদৃষ্ট সম্বন্ধে এবং প্রকৃতি-দর্শন সম্বন্ধে একটি ধারণা থাকা দরকার। প্রপন্তাদিকদের মধ্যে বার স্বচেয়ে কম দার্শনিক চেতনা আছে বলে মনে হয়, তাঁর উপক্তাসের ঘটনা-পারম্পর্যের পরিকল্পনায় পরিবেশ স্কটতে তিনি তাঁর আপন জগৎ সম্বন্ধে ধারণাটুকুকে রূপ দেন; যথন আমাদের সমকালীন

উপত্যাসকার হাডি, আনাতোল ফ্রান্স অথবা টমাসম্যানকে আমরা দার্শনিক বলি, তাঁরা নিশ্চয়ই তাঁদের সমকালীন দর্শনশাস্ত্রীদের চেয়ে অনেক সমৃদ্ধতর অর্থে দার্শনিক। তাঁরা তাঁদের চিত্রিত-চরিত্রের মধ্য দিয়ে আপন আপন ব্যক্তিস্পতার মধ্য দিয়ে অন্তিত্বের সম্যক মৃল্যায়নটুকু করে দেন। তাঁরা তাঁদের জীবন মৃল্যায়নটুকুর যাথার্থ্য সমগ্র মানব সমাজের অন্তিত্বের পঠভূমিকায় নির্ণীত করেন। তাঁরা শুধুমাত্র মৃল্যায়নই করেন না, তাঁরা নতুন এক জগতের স্বষ্ট করেন। সমসাময়িক দর্শনচিন্তায় আমরা এমন একটি জগতের আবিদ্ধার করতে নিশ্চয়ই পারব না, যে জগৎ উপত্যাসকারের স্বষ্ট জগৎ থেকে পূর্ণতর এবং ব্যাপকতর। কারণ উপত্যাসিকের মন অনস্তে সংলগ্র এবং তাঁর দৃষ্টি ও কল্পনা কালের বিস্তারের গভীরে প্রবেশ করেছে।



# সাহিত্য: নন্দনভান্থিকের দৃষ্টিতে

সাহিত্যের বৃৎপত্তিগত অর্থ করতে গিয়ে সমালোচক বললেন যে, সাহিত্যের ভেলাতে সাহিত্যিক এবং সাহিত্যরসিক একই সঙ্গে পাড়ি জমায়। সহিতত্ব হল সাহিত্যের মূলে। আমাদের নিবন্ধের ক্ষুদ্র পরিসরে এই সহিতত্ব কথাটির অর্থ মনস্তাত্ত্বিক এবং পরাতাত্ত্বিক ব্যাখ্যার পটভূমিতে আলোচনা করা হবে।

শিল্পী অর্থাৎ সাহিত্যিক সৃষ্টির কোনও এক দেব তুর্গভ মূহুতে অন্থভূতির তথা আবেগের চিত্রটিকে ভাষার আরশিতে ধরে দিয়ে সহদয় সামাজিকের কাছে তা উপস্থিত করতে চান; লেখা ছাপা হয়; 'গৌড়জন যাহে আনন্দেকরিবে পান স্থা নিরবধি'। উদাহরণ দিই, ক্লাসিক উদাহরণ।

মৈথুনক্রিয়ারত ক্রৌঞ্চমিথুনের একটিকে ব্যাধ হনন করল। দস্থ্য রত্থাকর আবেগউচ্চকিত এক নিবিড় মূহুতে সেই বিয়োগান্থ নাটক দর্শন করলেন। তাঁর মনে যে কারুণারস সঞ্চারিত হল তিনি তাকে সঞ্চারিত করে দিলেন সহাদয় সামাজিকের মনে, এমন কথা বলা হয়। কি করে করলেন প কেমন করে করলেন প কবির মনের ভাব কেমন করে রসিকের মনে সঞ্চারিত হয় তার পর্যালোচনার অবকাশ আছে। সমালোচক এই তত্ত্বটিকে সভ্যের মর্যাদা দিয়ে বসেন কোনও রকম বিচার বিশ্লেষণ না করেই। তাঁরা ধরে নেন যে পাঠক ত' সহজেই কবির কথা ব্রতে পারবেন। আমাদের প্রশ্ল হল: সত্যি সভ্যিই পাঠক অনায়াসে কবি বা সাহিত্যিকের মনের অন্দরে প্রবেশ ক'রে তার আবেগ এবং অমুভূতির জগৎ সম্বন্ধে আপ্রনার মনে সাক্ষাৎ প্রতীতি জন্মাতে পারে কি প্র

ক্রিগুরু রবীন্দ্রনাথের 'মালিনী' নাটক থেকে 'মালিনীর' কয়েকটি কথা তুলে দিই:

"রাজকন্তা আমি, দেখি নাই
বাহির-সংসার—বসে আছি এক ঠাই
জন্মাবধি চতুদিকে স্থথের প্রাচীর
আমারে কে করে দেয় ঘরের বাহির
কে জানে গো। বন্ধ কেটে দাও মহারাজ!
ওগো ছেড়ে দে মা—কন্তা আমি নহি আজ,
নহি রাজস্থতা—বে মোর অন্তর্বামী
অগ্নিমন্নী মহারাণী, দেই শুধু আমি।"

কবি এখন মালিনীতে রূপান্তরিতা; মালিনীর ভূমিকায় মহাকবি যে অহুভূতির কথা বললেন সে কথা আমাদের কাছে তুর্বোধ্য। শুধু আমরা কেন মালিনীর মাতা রাজমহিষীর কাছেও এই আবেগ ও অহুভূতির স্থগতোক্তি একেবারেই হেঁয়ালিপূর্ণ। মালিনীর মাতা রাজমহিষী, তাঁর গর্ভে মালিনীর জন্ম। তিনিও তাঁর বালিকা কন্সার এই অস্তহীন অহুভূতিলোকের কোনও সন্ধানই রাঝেন না; হয়তো এই অহুভূতিলোকের তুর্বোধ্যতার ইঙ্গিত কবিগুক্ত দিতে চাইলেন তাঁর পাঠককে, তাই তিনি রাজমহিষীর মুখ দিয়ে বলালেন:

মহিষী। "শুনিলে তো মহারাজ ? একথা কাহার ? শুনিয়া ব্ঝিতে নারি। এ কি বালিকার! এই কি তোমার কন্তা। আমি কি আপনি ইহারে ধরেছি গর্ভে।"

রাজমহিষীর 'শুনিয়া বুঝিতে নারি' স্বীকৃতি সমন্ত পাঠকের। আধুনিক 'সেমাণ্টিকৃসে এই শব্দের অর্থের অনির্দিষ্ট তত্ত্বটিকে প্রায় স্বীকৃত সত্যের মর্থাদায় এক্ষেত্রে নির্দিষ্ট করা হয়েছে। কবি যে অর্থে কথা বলেন সাহিত্যিক যে অর্থে শব্দ ব্যবহার করেন সে অর্থ টুকু তুর্ধিগম্য।

আমরা যথন আমাদের দাধারণ ব্যথাবেদনার কথা বলি সেই ব্যথা বা বেদনার কথা, আমাদের যে সাধারণ স্থথ বা আনন্দের কথা বলি সেই স্থথ বা আনন্দের কথা, তা কি একান্ত প্রিয়জনেরাও ব্যতে পারেন? সাহিত্যিকের উত্তুক অন্তভ্তির কথা পাঠকের বোধগম্যতার বাইরে থাকে বলেই আমাদের বিশ্বাস। আরও উদাহরণ দিই (এই উদাহরণটি দিযেছেন স্বয়ং কবিগুরু রবীক্রনাথ। শকুন্তলার পতিগৃহে যাত্রাকালে কম্ম্নির সেই উক্তি শ্বরণ করুন। তিনি তপোবন তরুদের ডাক দিয়ে বললেন—

> 'প্রগো সন্নিহিত তপোবন তরুগণ, তোমাদের জল না করি দান যে আগে জল না করিত পান, সাধ ছিল ধার সাজিতে তবু স্নেহে পাডাটি না ছি'ড়িত কভু, তোমাতের ফুল ফুটিভ ধবে ধে জন মাতিত মহোৎসবে.

সাহিত্য: নন্দনভাত্মিকের দৃষ্টিতে

পতিগৃহে সেই বালিকা যায়, তোমরা সকলে দেহো বিদায় !'

ভানি না তপোবনতক্ষউদিষ্ট ঋষি কণ্ঠের বাণী এ যুগের কোনও পাঠকের বোধগম্য হবে কি না? এ যুগের নগরবাদী মান্ত্যের দঙ্গে প্রকৃতির কথকথিত একান্সভাটুকু অন্থধাবন করতে পারবেন না বলেই মনে হয়; আর তা না পারলে শকুন্তলা কাব্যের আবেদন বহুলাংশেই এ যুগের পাঠকের কাছে ব্যর্থ হয়ে যাবে। কালিদাদের সমকালীন পাঠকেরাও কবিকথিত কথের স্ক্রে বেদনাটুকুকে অন্থধাবন করতে পেরেছিলেন কিনা সে সম্বন্ধে সন্দেহের অবকাশ আছে। শকুন্তলা নাটকের পঞ্চম অঙ্কে শকুন্তলার প্রত্যাথ্যান দৃশ্যে আন্তন; সে অক্রের আরন্তেই কবি রাজার প্রণয়রশ্বভূমির যবনিকা ক্ষণকালের জন্ম দরিয়ের দেখিয়েছেন।

রাজপ্রেয়দী হংসপদীকা নেপথ্যে সংগীতশালায় আপন মনে বসে গান করছেন:

'নবমধুলোভী ওগো মধুকর
চ্যতমঞ্জুরী চুমি,
কমলনিবাদে ধে প্রীতি পেয়েছো
কেমনে ভূলিলে তুমি।'

এই গানের অন্তর্ম্বিত ভাবটি হল এই দৃশ্যটির মর্মকথা। এই প্রভ্যাণ্যানের বেদনা অধিকাংশ পাঠকপাঠিকার কাছেই অবোধ্য। অরুভক্ত, রুভত্ম বললেও ভূল হয় না। রাজা ত্মন্তের অপরাধ এই যুগের পাঠকপাঠিকার কাছে ক্ষমার অযোগ্য নয়। প্রেমে প্রভ্যাথ্যাত হলেই তা এ যুগে হ্রদমবিদারক বলে গণ্য হয় না; এ যুগের মেয়েরা বা ছেলেরা প্রেমে প্রভ্যাথ্যাত হলে দিতীয়বার কেন বহুবারই প্রেমের রাজপথে বা চোরাগলিতে অম্বপ্রবেশ করে থাকে। সেই প্রভ্যাথ্যানকে সেই বিয়োগান্ত পরিস্থিতিকে Absolute বা ক্ষমন্তর করে তুলে জীবনকে মরুভূমি করার কথা তারা ভাবতেই পারে না। অভএব কাব্যে যথন অম্বভূতির, আবেগের কথা বলা হয় আর দে কথা না বললে কাব্য কাব্য হয়েই ওঠে না তথন আমরা বলব যে কবির অম্বভূতির অম্বক্রণ পাঠকের পক্ষেত্যাধ্য। এক যুগের পরিবেশ অন্তয়ুগে অলভ্য; একই কালে একই পরিবেশে বাস করে আবার তু'টি মান্তবের মনোগত পরিবেশ বিভিন্ন হয়, এই সত্যটি এখন সর্বজনস্বীক্বত। মহাকবি কালিদাসও এই সভ্যটিকে স্বীকার করেছেন;

'ভিন্ন ক্লচিহিলোকা:', ভিন্ন লোকের ভিন্ন ক্লচি। তাই আমরা কেউই এক জিনিষ দেখি না, এক জিনিষ বৃঝি না, এক জিনিষ জানি না। অর্থাৎ অতি পরিচিত দেখার বস্তুটিকে আমরা সকলেই ভিন্ন ভাবে দেখি। আবার উদাহরণ দিই—আপনি আমি শিমূল সজনে গাছকে দেখেছি চর্মচক্ষে, শিমূল গাছে তলো হয়, সজনে গাছ থেকে ডাঁটা পাই, বডজোর সজনে গাছ ভাঁয়োগোকার উপদ্রবের কথা মনে পড়িয়ে দেয়। আরও অনেক জ্ঞানবান গুণবান পাঠক আছেন, শিমূল সজনে হয়তো তাঁদের আরও কিছু স্থতিচারণে সাহায্য করতে পারে। কিন্তু যে শিয়ল সজনে কবি রবীক্রনাথকে ঋণে আবদ্ধ করে, কোন এক অনাদিকালের মায়ায় কবি মনকে আচ্ছন্ন করে সে শিয়ল সজনের কথা আমরা জানিনা। গাছের এই অলোক সামায়ত শক্তি, এই অমৃতময় রূপ দেখেছেন রবীন্দ্রনাথ; হয়তো বুক্ষের আরও মহত্তর রূপ দেখেছিলেন বৈদিক ঝিষরা। সেই দেখা হল 'দর্শন করা', সীমার মধ্যে অসীমকে প্রত্যক্ষ করা। রবীন্দ্রনাথ গাছ দেখতে গিয়ে সেই দেখার কথা তাঁর একটা প্রবন্ধে বললেন: "এই গাছের রূপটি যে তাঁর আনন্দ রূপ, যে দেখা এখনও আমাদের দেখা হয় নি মাহুষের মুখে সে তার অমৃতরূপ, দেখার এখনো অনেক বাকি—"আনন্দরূপ-মমতং" এই কথাটি যেদিন আমার এই ছই চক্ষু বলবে সেই দিনই তারা সার্থক হবে। সেই দিনই তাঁর সেই পরম স্থলর প্রসন্ন মুখ, তাঁর 'দক্ষিনং মুখং', একে-বারে আকাশে তাকিয়ে দেখতে পাব। তথনই সর্বত্ত নমস্কারে আমাদের মাথা নত হয়ে পড়বে—তথন ওবধি বনস্পতির কাছেও আমাদের স্পর্ণা থাকবে না— তথন আমরা দত্য করেই বলতে পারব: 'যো বিশ্বং ভবনমাবিবেশ, যো ওষ্ধিয়ু, যো বনস্পতিষ্ তল্মৈ দেবায় নমে। নমঃ।

অতএব চর্মচক্ষে দেখাটা দেখা নয়। মন দেখে, মন শোনে, সেই মনই হল রূপকার; সেই মনই বক্তা আবার সেই মনই শ্রোতা; সে মন রং লাগায়। সেই মনই আবার রং অবলোকন করে। অতএব একের দেখা একের শোনা চিরকালই অপরের কাছে অদৃশ্য এবং অশুত থেকে যায়। এ কথা কাব্য কথা নয়, এ সত্য মনস্তব্দমত। সাহিত্যের যথায়থ সমালোচনা তথনই সম্ভব হবে যথন আমরা সাহিত্যিকের কল্পনা থেকে পাঠকের কল্পনায় সঞ্চালন (Communication)-কে সম্ভব বলে মনে করব। অর্থাৎ যথন সাহিত্যিকের দেখা সাহিত্যিকের শোনা পাঠকের 'দর্শনে' এবং 'শ্রেবণে' রূপাপ্তরিও করতে পারব তথনই সাহিত্য সমালোচনার সামগ্রী হয়ে উঠবে। কবি ওয়ার্ডশ্বর্থ Emotions

recollected in tranquility-র কথা বলেন, সেই আবেগ অহুভূতির নিবিড়ত। ষদি চিরকালের জন্ম অন্মজনার জানার বাইরে থেকে যায় তা হলে কেমন করে কাব্যের এবং সাহিত্যের সমালোচনা সম্ভব হবে তা আমাদের বদ্ধির অগমা।

সমালোচনার অর্থই তো হল, সমালোচক বিচার করবেন, কবি তাঁর অমুভূতির কথা, তাঁর ভাবাবেগের কথা, তাঁর হৃদয় উদ্বেলতার কথা ধ্থাযথ ভাবে পাঠককে জানাভে পেরেছেন কি না। এ কথা আমাদের মনে রাথতে হবে এই অমুভূতি বা আবেগের উদ্দীপন কবির জীবনদর্শন, কবির জীবনাদর্শ, কবির জীবনাদর্শ, কবির জীবনাদর্শ, কবির জীবনাদর্শ, কবির জীবনাদর্শ, কবির জীবনাদর্শ এ সবের দ্বারা অতি নির্দিষ্ট। অতএব কবির আবেগ অমুভূতির যথার্থ অমুধাবন করতে পারলেই আমরা মনে করি কবির আবেগ, মানসমত্তা তথা জীবনমত্তাকে অবলোকন করা হ'ল। কবির অমুভূতিলোক সাহিত্যিকের অমুভবের জগৎ চিরকালের জন্ম পাঠকের নাগালের বাইরে থেকে যায় বলেই পাঠকের পক্ষে তার নিজের মনোমত একটি রসের জগৎ সৃষ্টি করে তাতে অবগাহন করা সম্ভব হলেও পাঠক কথনই সাহিত্যিকের সৃষ্ট জগতে প্রবেশ করতে পারেন না; সে অমুপ্রবেশটুকু না ঘটলে সাহিত্যসমালোচনাও সম্ভব নয়। তাই আমাদের মতে কাব্য রসের অমুভব, সাহিত্যরসের আম্বাদন করা সম্ভব হলেও সাহিত্য বা সাহিত্যিকের সমালোচনা করা সম্ভব নয়। অতএব বলা চলে 'সাহিত্য সমালোচনা' কথাটি সোনার পাথর বাটি, যার মধ্যে চিস্তাগত স্ববিরোধিতা নিত্য স্প্রতিষ্ঠিত।



### সাহিত্য ও জীবন: নন্দনভান্থিক পর্যালোচনা

সাহিত্য যদি জীবনের প্রতিচ্ছবি মাত্র হয় তবে সে ক্ষেত্রে কল্পনা অবাস্তর ও এহবাহ্য হয়ে পড়ে। "যদিষ্টং তল্লিখিতং" তম্বটি যদি পণ্ডিত সমাজে গ্রাহ হ'ত তাহলে শিল্প সাহিত্যের ক্ষেত্রে কল্পনার উপযোগিতা এবং মূল্যটুকু ন্যুনতম হয়ে থাকত ; কিন্তু স্বথের বিষয় শিল্প ও সাহিত্যের ক্ষেত্রে সেটি ঘটে নি। শিল্প ও সাহিত্য কল্পনাকে আগ্রয় করেই উজ্জীবিত হয়ে উঠেছে। কল্পনায় আমর। ঘোড়ার পিঠে পাথা জুড়ে দিয়ে পক্ষীরাজের সৃষ্টি করেছি। সে পক্ষীরাজ হ'ল এমন এক কল্পনার দান যার মূল শিকড় প্রোথিত রয়েছে জীবনের বাস্তব অভিজ্ঞতার মধ্যে। এই কল্পনা বাস্তব অতিক্রাস্ত নয়, অভিজ্ঞতা নির্ভর এই কল্পনা পরিচিত জগৎটাকে অতিক্রম করলেও অভিজ্ঞতার বাইরে সে পুরোপুরি যেতে পারে নি। কোন কল্পনা পুরোপুরি অভিজ্ঞতার বাইরে যেতে পারে কিনা সন্দেহ। কোথাও না কোথাও অভিজ্ঞতার বন্ধন, অভিজ্ঞতার নিষেধ স্থল ভাবে না হলেও স্থলভাবে থেকে যায় কল্পলোকের মধ্যে যাকে আমরা উদ্ধাম কবি কল্পনা বলি, মনস্তব্বে থাকে Unbridled imagination বলা হয়েছে। সেই অবাধ কল্পনার উদাত্ত সঞ্চরণ আমরা পেয়েছি রূপকথায়, Fairy Tales এ, Absurd নাটকে, আধুনিক গল্পে এবং কবিভায়। যে সামাজিক বিধিনিষেধের দূরতম ছায়ানির্দেশ আমাদের কল্পনাকে এতদিন শিল্পসাহিত্যের ক্ষেত্রেও আংশিক রুদ্ধ করে রেথেছিল আধুনিক শিল্প ও দাহিত্যে তাকেও পাশ কাটিয়ে এগিয়ে যাবার লক্ষণ দেখতে পাই। আরিস্থতল কথিত Beginning, Middle and End theory আংশিক বিবৰ্থন সাহিত্য এবং শিল্পের কোন কোন মহলে আমরা লক্ষ্য করেছি। নাটক এবং কাব্য লিখতে হলে যে কবি-কল্পনার পূর্বাপর্য থাকতেই হবে এমন কথাটি, এমন তত্ত্বটি সমালোচক গ্রহণীয় বলে মনে করছে না। অতএব যে কবি কল্পনা একদিন উদাম উৎসাহে বলাকায় পাথরের পাহ**ী**ড়কে পাথুরে মেদ করে দিতে চেয়েছিল সেই কবি কল্পনা আজ সর্বগ্রাসী হয়ে বিশ্ব সংসারটাকে সচল করে তুলেছে।

এখন প্রশ্ন হবে কল্পনার কাজটা কি হবে শিল্প ও সাহিত্যের ক্ষেত্রে? আমরা শিল্প প্রতিভাকে বলেছি এটা হ'ল সেই শক্তি যা অপূর্ব বস্তু নির্মাণকে সম্ভব করে। কবি কল্পনায় বলি 'The light that never was on sea or land'. অর্থাৎ ইভিপূর্বে পৃথিবীর বুকে যে আলো কথনও জলেনি সেই

আলোর প্রজ্জলন এবং উদ্দীপন এ ত্'টি শিল্পী এবং কবিকল্পনার কাজ। যা আছে তার সম্বন্ধে বিবৃতি দেওয়া তার বর্ণনা করা কবি-কল্পনার কাজ নয়। কবি-কল্পনা স্বাষ্ট্র করে; যেমন ক'রে বিশ্ববিধাতা সংসার স্বাষ্ট্র করেছেন তেমনি করে কবি-কল্পনা সাহিত্য এবং শিল্পকে স্বাষ্ট্র করে। স্বাষ্ট্রর অর্থ হ'ল সম্যক রূপে স্বাষ্ট্র করা; সম-স্থাত্র এই সম্যক্ স্বাষ্ট্র হ'ল ক্বি কল্পনার কাজ। শিল্প ও সাহিত্য হ'ল নতুনকে স্বাষ্ট্র করা, নতুনের সম্ভাবনাকে উজ্জ্জল ক'রে তোলা। এ হ'ল কল্পনার কাজ। কল্পনা যা স্বাষ্ট্র করেবে তা হবে অপূর্ব অর্থাৎ পূর্বে এ কাজ কথনও সংগঠিত হয় নি। অতএব বলা চলে কল্পনার নব নব উল্লেখণালিনী প্রতিভার সহচরী যে শক্তি সাহিত্য এবং শিল্পের ক্ষেত্রে নতুন নতুন বিষয়ের উল্লেখ ও অবতারণা করে সেই শক্তি হ'ল সাহিত্য প্রতিভা।

কল্পনার স্বন্ধপ লক্ষণ হ'ল যে পে নব নব স্থাইর জননী হয়েও অন্ত-লোককে, রিদিক পাঠককে, দহাদয় দামাজিককে আপনার দক্ষে টেনে নেয়। দাহিত্যের বৃৎপত্তিগত যে অর্থ দেই অর্থের দক্ষে কল্পনার প্রকৃতির যোগ ওতঃ-প্রোত ভাবে জড়িত। যা কিছু কল্পিত হয়েছে, যা কিছু স্ক্রুরের দাবী রাথে ভার রসাম্বাদন করবে গৌড়জন, গুণীজন, সহাদয় হাদয়-সংবাদী, দেশকাল অতিরিক্ত রসিকের দল। কল্পনায় আকাশে ফুল ফোটে, কল্পনায় অতিপরিচিত অবক্ষয়ী মান্ত্রযুও অপরিচয়ের হুরত্বে দাঁড়িয়ে বিরাট পুরুবদ্ধপে চিহ্নিত হয়ে থাকে। যে মান্ত্রযু অতি দাধারণ স্ব্য হংথে গড়া যাদের জীবন, দে মান্ত্রযুগু দিন্যাপনের, শুধু প্রাণধারণের মানি নিয়ে বাঁচার যন্ত্রণায় অর্থমৃত হয়ে আছে সেই মান্ত্রযুকে দেখি কবি কল্পনায় ভাম্বর হয়ে চিরায়ত রূপ পরিগ্রহ করতে, কবি-কল্পনায় দেই মান্ত্রযুকে দেখি দেবতার শৃণ্যস্থান পূরণ করতে; দেখি সেই মান্ত্র্যুকে ওযুগের থপ্তকাব্যের অধিনায়ক রূপে সতীর্থ মান্ত্র্যের প্রণাম গ্রহণ করতে:

"নমি তোমা নরদেব কি গর্বে গৌরবে দাঁড়ায়েছ তৃমি, দর্বাঙ্গে প্রভাত রশ্মি শিরে চূর্ণ মেঘ পদে শম্প ভূমি।"

বে কবি কল্পনায় একদিন পর্বত বৈশাথের মেঘরপে প্রতিভাত হয়েছিল

সেই কবি-কল্পনাই মাছ্যের দেবায়ত চিরায়াত মূর্তির প্রতিষ্ঠা করল। এ হ'ল কবির কল্পনা, এ হ'ল স্প্রের সর্বোত্তম জগৎ।

এই কল্পনার জগৎ অর্থাৎ শিল্পলোক এবং বান্তব জীবনের সঙ্গে কোথাও একটা যোগ রয়ে গেছে। কবি কল্পনায় যে পক্ষীরাজ আকাশে ওড়ে তার বস্তরপ রয়ে গেল আকাশে ওড়া পাথীতে এবং দিগন্ত সন্ধানী ঘোটকের বিছ্যুৎ গতিতে। সাহিত্যের সঙ্গে জীবনের যোগটুকু তাই কথনই বোদ্ধা সমালোচকের দৃষ্টিতে অধরা থাকে নি। সাহিত্য জীবনের গঙ্গে জীবনের যোগ ঘটিয়ে দেয় আর এই যোগটুকু না ঘটাতে পারলে সাহিত্য সৎ-সাহিত্য রূপে, শিল্প সভিয়েবারে শিল্পরপে কথনই গৃহীত হয় না। জীবন এবং শিল্পের পারস্পরিক সম্বন্ধটক আবিদ্ধার করতে গিয়ে এদিকে ভারতীয় সংস্কৃতি ঋদ্ধিবান।

ভারতীয় সংস্কৃতির ঋদ্ধিবান পুরুষ ভোজদেব জীবন ও শিল্পকে সমার্থক বলে ঘোষণা করেছিলেন। তাঁর মতে উভয়েই সৃষ্টি, উভয়েই নিয়তিকত নিয়মরহিত। প্রকৃতির নিয়মে ফুল ফোটে, ফল ফলে। কিন্তু মন্ত্রয় জীবন প্রকৃতির বিধি অতিক্রান্ত। আধুনিক মনস্তত্ত্বে যে অভ্যাস (Habit) এবং সহজাত বৃত্তি (Instinct) এতত্বভয়ের পারস্পরিক সম্বন্ধের আলোচনা চলেছে, তাতে ক'রে এই সত্যটিকে সহজেই গ্রহণ করা যায় যে মহুয়া জীবন প্রকৃতির বিধি-বিধান অতিক্রান্ত। মালুষের জীবন যদি অভ্যাস-নিয়ন্ত্রিত হয় তবে তা প্রাকৃত বা প্রকৃতি নির্দিষ্ট জীবন ধারণা থেকে বিচ্যুত। আবার মহয়জীবনকে যদি সহজাত প্রবৃত্তি বা Instinctএর অধীন বলে গণ্য করা হয় তবে তা হল আমাদের পূর্বাপূর্ব পুরুষদের পুরুষাত্মক্রমে প্রদত্ত অভ্যাসাবলীর দারা অভি নিদিষ্ট। উভয় কেত্রেই এ সত্য অনস্বীকার্য হয়ে পড়ে যে মান্তবের জীবন প্রকৃতি নিয়ন্ত্রণাধীন নয়। জীবনের প্রতিটি মুহূর্ত আমরা আমাদের স্বষ্টি স্বথের উল্লাদে রচনা করি। কেমন করে বসব, কেমন ক'রে কী পোষাক কথন পরব. কোন ধাঁচে বা অঙ্গ সজ্জা হবে এ সবই আমার সষ্ট। এই স্বাচীর মূলে আছে কল্পনা। কল্পনা নতুন নতুন গেষ্টটলটের সৃষ্টি করে। সেই গেষ্টটলটের মধ্যে আমি, আপনি, অন্তর, জগৎ, বহির্জগৎ সবই বিধৃত। কবি-প্রিয়া যথন কবিকে বলেন:

'আমায় তুমি আপনি র'চে আপন কর।'

তথন কবি যেমন তাঁর প্রিয়তমের কুস্থমপেলব ভাবমূতিটি রূপে রূসে দয়্দ করে রচনা করেন, ঠিক তেমনি করেই তিনি আবার বিশ্বজ্ঞগৎ স্প্রী করেন। তাই কবি বলেন: 'আমি চোথ মেলনুম আকাশে, জলে উঠল আলো পূবে পশ্চিমে; গোলাপের দিকে চেয়ে বলনুম 'স্কর' স্কল্ব হ'ল সে।'

তা হ'লে প্রাকৃত জগৎ ত কবিই স্পষ্ট করলেন; আপনি, আমি আমরা সবাই দেই কবিকৃতিটুকুর দাবী করতে পারি। আমরা সবাই প্রত্যুষে চোথ মেললেই আমাদের প্রত্যেকের চোথে এক একটি জগতের আলোর শতদল প্রস্কৃতিত হয়ে ওঠে। আমার জগতের সঙ্গে আপনার জগতের ত্তর ব্যবধান। আপনার জগতের রূপ, রস. রং আমার জগৎ থেকে একেবারে স্বতন্ত্র। কারণ আপনার কল্পনার সঙ্গেনার কল্পনার কল্পনা আমাকে চলার মন্তে মাতাল করে তোলে। কবির কল্পনা প্রত্যুক্ষ করল:

'পর্বত চাহিল হতে বৈশাথের নিরুদ্দেশ মেঘ, তরুপ্রেণী চাহে পাখা মেলি মাটির বন্ধন ফেলি ঐ শব্দ রেথা ধরে চকিতে হইতে দিশাহারা আকাশের খুঁজিতে কিনারা।'

কবি-কল্পনায় সবুজ আলোর নিশানা, চলার ইঙ্গিত এই আলোয়: চরৈবেতি। আবার আপনার কল্পনায় এই আলো লাল হয়ে যখন দেখা দেয় তথন চলা, গতির ধারা ন্তিমিত, ন্তন্ধ হয়ে পড়ে।

> 'রক্ত আলোর মদে মাতাল ভোরে, আজকে যে যা বলে বলক তোরে।'

অনেকের ভোরই কবির মত রক্ত আলোর মদে মাতাল; এ রক্ত-আভা 'লাল' নয়। 'লাল' হ'ল থেমে যাওয়ার নিশানা। আমরা সবাই থেমে থাকি; চলার পথে লাল দেখে থেমে থাকতেই-অভ্যস্ত আমরা, কি জানি কি ক্ষতি হয়! পরিবর্তন কে বড় ভয় পাই আমরা। মার্কিন নব্যদার্শনিক এরিক হফার তাঁর 'Ordeal of change' গ্রন্থে এই থেমে থাকার প্রবণতার ব্যাখ্যা করতে গিয়ে বললেন যে চলা মানেই পরিবর্তনের নবীনতাকে বরণ করা। আমরা এই নতুন জীবনায়নকে বড় ভয় পাই; তাই প্রাভনকে আঁকড়ে

থাকতে চাই। কিন্তু দার্শনিক হফার এই প্রদক্ষে একটু ভ্রান্তিতে পড়ে গেলেন; Empirical Evidence হফার সাহেবের তত্ত্ব-দর্শনের পরিপন্থী। যদি আমরা পরিবর্তনকে এতোই ভয় করব, তা হ'লে পৃথিবী জুড়ে এতো নতুনের আমদানি হচ্ছে কী করে ? পোশাকে-আশাকে, চলনে-বলনে, চিস্তায় ও কর্মে পরিবর্তনের বক্সা বয়ে চলেছে; কল্পনার কাজ চলেছে স্বার অলক্ষ্যে। দেশের আথের-টিকলি শহরের 'গোলাবী গাণ্ডারি'তে পরিণত হচ্ছে। পরিবর্তন আমাদের শঙ্কা আছে মানি। কিঙ্ক এই শঙ্কাটাই শেষ কথা নয়। উত্তীর্ণ হওয়ার জন্ম আমাদের যে জীবন সাধনা, তা কল্পনার প্রসাদপুষ্ট। কল্পনা বিভ্রান্তিকর জীবন পরিবেশে সমাধানের পথ দেখায়। আমরা নতুন আশায় বুক বেঁধে নতুন করে জীবনকে সৃষ্টি করার কাজে লেগে পড়ি। যুদ্ধ বিধ্বস্ত লক্ষ লক্ষ জার্মান নাগরিকের কল্পনায় নতুন জার্মানী প্রথম গড়ে উঠে ছিল বলেই ক্রমে তাদের সর্বগ্রাসী শ্রম-অফুদানে স্বার চোথে পরিদৃশ্রমান ফুন্দর জার্মানী একটু একটু করে গড়ে উঠল। এ ব্যাপারে আমরা সবাই আর্কিমিডিস। প্রতিনিয়ত জীবনের বাধাকে জয় করে লাল আলোকে সবুজ আলোর নিশানায় রূপান্তরিত করার জন্ম আমরা নিরন্তর চিন্তা করছি, কল্পনার আশ্রয় নিয়ে দশুমান পরিবেশটার ভাঙ্গা গড়া করছি। যেই মনোমত সমাধান খুঁজে পাচ্ছি অমনি 'ইউরেকা' বলে আমার সমগ্র সত্তা উল্লসিত হয়ে উঠছে। আমি নতুন করে জীবনকে এবং আমার জগৎকে ঢেলে সাজাচ্ছি। এমনি করেই আমাদের প্রত্যেকের আলাদা আলাদা জগৎ সৃষ্টি হচ্ছে। দার্শনিক লাইবনিজের 'মনাড' (Monad) আমরা; আমরা সকলেই অপ্রবেশ, কেউ কারো মধ্যে প্রবেশ করতে পারি না; কারে। সঙ্গে কেউ ভাবের আ্বাদান প্রদান করতে পারি না। আমাদের প্রত্যেক জগতই আমাদের আপন স্প্রে। আমাদের জীবন সেই জগতের মধ্যে বিধৃত। তা হলে একথাটা বলা চলে যে জীবন অর্থে জীবনচর্যাকে গ্রহণ করা যায়। সেই জীবনচর্যা কল্পনা অনুসারী। আদর্শ আবার এই-কল্পনাকে তার গঙ্গোত্রী বলে গ্রহণ করেছে। যা নেই তা হল আদর্শ ; 'ls' এবং 'Ought'এর বিভেদটুকু মনে রেথে আমরা উপরের ঐ ধরনের উজিটি করলেম। যা আছে তা প্রকৃত; তা আদর্শ বলে গণ্য হতে পারে না। আদর্শ বাস্তবায়িত হয়ে প্রাকৃত সত্যে পরিণত হয় না; তা জীবন স্ত্য হয়ে উঠতে পারে। জীবনসত্য কল্পনা দৃষ্ট; প্রাকৃত সত্য কিছ তা নম্ম। তা কল্পনা নিরপেক্ষ। অথবা অনেকে হয়ত বলবেন যে প্রাকৃত সভাও কল্পনা-

আশ্রমী। Law of gravitation বা মাধ্যাকর্ষণ বিধি প্রথম নিউটনের কল্পনায় স্বাষ্ট হয়েছিল; ঠিক এমনি করে আকিমিডিস ডন্ধ, টলেমির বৈজ্ঞানিক তন্ধ, কোপারনিকাসের তন্ধ, আইনটাইনের বৈজ্ঞানিক তন্ধ এরা কেউ কেউ প্রাকৃত সত্য বলে স্বীকৃত; কেউ বা প্রাকৃত সত্য বলে স্বীকৃতি পেয়েও তা হারিয়েছে; টলেমির স্বর্থ-গ্রহ-প্রদক্ষিণ তন্ধের কথা বলছি। এটি এককালে প্রাকৃত সত্যের মর্যাদা পেয়েছিল; মাহুষের কল্পনার (কেউ কেউ বলেন যুক্তি বৃদ্ধির নিরিথে) এটি স্বীকৃতি পেলেও পরে সেই স্বীকৃতি প্রত্যাহার করে নেওয়া হয়েছে। এর জন্ম মূলতঃ দায়ী কোপারনিকসের কল্পনায় প্রতিভাত আমাদের জ্ঞানের জ্গৎ, আমাদের আনন্দবেদনার জগৎ, আমাদের রূপ রসের জ্ঞাৎ। অতএব এই সামগ্রিক জগতকে স্বষ্টি আধ্যা দিলে ভূল হবে না। এ জগৎ অনন্থপরতন্ত্রা।

দাহিত্য কি কল্পনার স্পষ্ট নয় ? কর্ণের চরিত্র—রবীন্দ্রনাথের কর্ণই বলুন, আর মহাভারতের কর্ণই বলুন, এরা ত' কল্পনারই স্পষ্ট। রবীন্দ্রনাথ যথন কল্পনা করেন যে মহাবীর কর্ণ মাতা কুন্তীকে বলছেন:

'মাতঃ যে পক্ষের পরাজয়, সে পক্ষ ত্যজিতে মোরে ক'রো না আহ্বান।'

তথন কর্ণ-চরিত্রের যে মহিমাত্যতি আমাদের মৃগ্ধ করে ত। এসেছে কবি-কল্পনা থেকে। শ্রীকৃষ্ণ চরিত্রের ঐতিহাসিকতাটুকু সম্বন্ধে অনেক বাদবিসম্বাদ থাকলেও শ্রীকৃষ্ণ চরিত্রে আমাদের কাছে ধ্রুব সত্য। শ্রীকৃষ্ণ ভারতীয় অমর সাহিত্যধারার কেন্দ্রবিন্দু। গীতার শ্রীকৃষ্ণ কবি-কল্পনার অনন্য স্পষ্ট। কবি যা স্ষ্টে করেন ভার সত্যত। অনস্বীকার্য:

'সেই সত্য খা রচিবে তৃমি ঘটে খা ভা সব সত্য নহে।'

কবির মনোভূমি হ'ল কবি-কল্পনার আশ্রম স্থল। মহাকবি বাল্মীকিকে দেবর্ষি নারদ বললেন যে কবির মনোভূমি রামের জন্মস্থান অধ্যোধ্যার থেকেও অনেক বেশী সত্য। কবি-কল্পনায় যে সৃষ্টি সম্ভব হয় ভার সর্বাঙ্গে অলৌকিক আলো:

'The light that never was on sea or land'. এই অদৃষ্টপূর্ব আলোয় ভাস্বর হল সাহিত্য। শিল্পও সাহিত্য হ'ল অপূর্ব বস্তু। এর জোড়া পূর্বে ছিল না। এ সৃষ্টি অপ্রের অমুকরণ নয়। জীবনকে এ সৃষ্টি অমুকরণ

করে না; প্রাকৃত সত্যকে ত' অমুকরণ করার প্রশ্নটাই অবাস্তর। তাই ত এযুগের বিমৃত শিল্প নন্দনতত্ত্বের জগতে একটা মন্ত বড় চ্যালেঞ্জ হিলেবে দেখা দিয়েছে। এই অপূর্ব বস্তু নির্মাণ করে কবি-কল্পনা; এই সজনশীল কল্পনাকে প্রতিভাবলা হয়েছে। প্রতিভাহ'ল অপর্ব বস্তু নির্মাণক্ষম প্রজ্ঞা। কল্পনা সব সময়েই নতনের পূজারী। তার সন্ধান হ'ল নতুনকে সৃষ্টি করার। প্রাচীনকে নির্মাণ করলে তা ত' অমুকৃতি হয়ে পড়বে। অমুকরণ কবি-কল্পনার চোখে অনাস্বাত্ম। অত্নুকরণে উধ্বে ওঠার স্বাধীনতা নেই; স্ববশ্রতাটুকু না থাকলে কোন কল্পনাই স্বাষ্ট্রধর্মী হয়ে উঠতে পারে না। তা শিল্প ও সাহিত্য স্বাষ্ট্রর অমুকৃলে কাজ করতে পারে না। তাই রঁমার ল্যা বললেন যে সঙ্গীত রচনায় শিল্পীর স্বাধীনতাটুকু যদি না থাকে তবে দে সঙ্গীত হয় 'Sofa Music', তার প্রাণ প্রতিষ্ঠাটুকু ঘটে না। আধুনিক সেমানটিকদের ভাষায় যাকে 'Referent' বলা হয়েছে তার লার 'Sofa Music' সৃষ্টি করে; তা যথার্থ সঙ্গীত সৃষ্টি করে না; তা কালজয়ী সাহিত্যের জননীর মর্যাদা পায় না। সে মর্যাদাটুকু পেতে হ'লে সাহিত্যকে কবি-কল্পনাকে আশ্রয় ক'রে সর্ববন্ধন থেকে মুক্ত হয়ে অতিরিক্তের রসরাজত্বে প্রবেশ করতে হবে। এই অতিরিক্তের রসরাজত্বক সাত্র স্থীকার করেন নি। তিনি তাঁর 'সাহিত্য কী' শীর্ষক নিবন্ধে সাহিত্যকে উদ্দেশ্য-অম্বিত ব'লে ঘোষণা করলেন। সাহিত্য উদ্দেশ্য-অম্বিত হ'য়ে উঠলে তা হয়ত আর তেমন করে মুক্ত পক্ষ কল্পনাকে আশ্রয় করতে পারবে না। সেই নির্দিষ্ট উদ্দেশ্য কল্পনার পক্ষ স্বাতন ক'রে দেবে। বিকল কল্পনা সং সাহিত্যের স্ষ্টি করতে পারবে না। কল্পনা যেথানে খুঁড়িয়ে চলে সাহিত্যও দেখানে পঞ্চ হ'য়ে পডে। তাই ত' রবীন্দ্রনাথ তার 'Personality' গ্রন্থে বললেন যে শিল্প পাহিত্য জন্ম নেয় যে কল্পলোকে তা হ'ল 'Region of Surplus', সেখানে ভধু দিনযাপনের, ভধু প্রাণধারণের মানির কালিমা এসে শিল্পকে স্পর্শ করে না। একথাটা আমাদের মনে রাখা দরকার যে এই গ্লানির কালিমা বস্তুতঃপক্ষে জীবনকেও স্পর্শ করে না। জীবন হ'ল আনন্দময় অমৃত রূপের দ্বারা উদ্ভাসিত; 'আনন্দর্রপময়তং যদিভাতি।' জীবনের পাদপীঠেই ড' জীবনদেবতার প্রতিষ্ঠা। তাই ত' বলছিলাম যে জীবনের আর্নিতে এই কালিমার আঁচড়টুকু একেবারেই লাগে না। আর তা লাগে না বলেই জীবন এতো ফলর:

মরিতে চাহি না আমি হৃন্দর ভূবনে।

তথা কথিত অস্থলর, তথাকথিত তু:খবেদনাও সাহিত্যে স্থলর হয়ে ওঠে কারণ এরা জীবনের বৃহত্তর ধারণার মধ্যে সত্য হ'য়ে কথনই ওঠে না। আমরা সাহিত্যে এই যে বৃহত্তর জীবন-কল্পনা পাই সেই জীবনে তু:খকে, বেদনাকে, হতাশাকে অমৃত্যয় বলে আম্বাদন করি। তাই ত'কবি বললেন:

"Our Sweetest songs are those

That tell of saddest thoughts".

দীতার বিরহে, যক্ষ প্রিয়ার বিরহে আমরা অশ্রুবিগলিত চোথে বারবার দে বিরহগাথা পাঠ করে আনন্দ পাই। আধুনিক মনন্তান্তিক হয়ত' অপরের তৃংধে আনন্দ পাওয়ার ব্যাপারটাকে 'Sadistic' বলে ব্যাথ্যাত করবেন। কিন্তু আমরা বলব যে তৃংথের সান্ত্রিক রূপটি শিল্পে স্পষ্ট হয় বলেই তার আবেদন দর্বপ্রাহ্ম; এর সঙ্গে মানব-মনের কোন অস্বাভাবিক প্রবণতার যোগ বা সম্বন্ধ নেই। আর এই সান্ত্রিক রূপ স্পষ্ট হ'ল জীবনধর্মকেন্দ্রিকও বটে। অতএব ভোজদেবের মতের পুনরাবৃত্তি করে বলা চলে যে জীবন ও শিল্প যেথানে যথাক্রমে যথার্থ জীবন ও যথার্থ শিল্প হয়ে উঠেছে, সেক্ষেত্রে উভয়ের মধ্যে ব্যবধানটা কেবলমাত্র নামাশ্র্যী হয়ে উঠেছে। জীবন সাহিত্য-গন্ধী এবং সাহিত্য ও জীবনায়ন ধর্মে চৈতক্তময় হ'য়ে ওঠে।



### সাহিত্য ও সাহিত্য আলোচনা: নন্দনভান্থিক দৃষ্টিতে

সাহিত্য সমালোচনা করার প্রকৃতি পর্যালোচনা করাটা যে থুব সহজ কাজ নয়, তার প্রমাণ রয়েছে সাহিত্য সমালোচনার অতি বিস্থারে। ভরত মুনির কাল থেকে আরিস্ততল, এমনকি তারও আগে থেকে দাহিত্য ও নাট্যের গতি-প্রকৃতি নিয়ে আলোচনা হয়েছে, সাহিত্যের মূল্যায়ন করার চেষ্টা হয়েছে। তারপর যতদিন গেছে আমরা দেখেছি সাহিত্যের ওপর আলোচনা বিস্তার লাভ করেছে অভাবনীয় পথে। কেউ বললেন, সাহিত্য হ'ল জীবন সমালোচনা, আবার কেউ বা নিবিষয় সাহিত্যের অন্তিত্ব স্বীকার করলেন। নিবিষয় সাহিত্যের সঙ্গে নিরর্থক সাহিত্য সৃষ্টি করেছেন কেউ কেউ; আমরা জানি, কাব্য থেকে অর্থকে বাদ দেওয়ার জন্ম নিরর্থক পদ বসিয়ে কবিতা রচনা করলেন তারা; এই ধরনের চেষ্টা মূলতঃ করেছেন রাশিয়ার ফিউচারিষ্টরা। বিমুর্ত শিল্প বাসাহিত্য স্পট্টর কথাও আমরা জানি। বিমুক্ত সাহিত্য শিল্প এক ধরনের Configuration-কে আশ্রয় ক'রে। এই Configuration জীবনের মাত্রা থেকে বিচ্যুত। বহির্জগতের গঠনটুকু (Structure of the external world) সাহিত্যের উপজীবা হবে কিনা এই নিয়ে হাজার হাজার বছর ধরে আমরা আলোচনা করেছি। আধুনিক কালে একদল পণ্ডিত Conceptual thoughtকে সাহিত্যের উপজীব্য করতে চেয়েছেন। প্রাচীন ভারতবর্ষের অলক্ষারবাদীরা বললেন, কাব্যে আমরা কোন কিছুই বলতে চাই নে, শন্ধালক্ষার ও অর্থালঙ্কার প্রয়োগের দক্ষতা দেখাতে চাই। নীতিবাদীরা বললেন, কবির কাজ বিষয়ের সাক্ষাৎকার ঘটানো নয়, কবির আসল কাজ হল আনন্দ্রাবী পদসংঘটনা স্বাষ্ট করা, দ্টাইল সর্বস্ব ক্রিয়াকলাপ দেখানো। কুন্তক প্রভৃতি বক্রোক্তিবাদীরা বললেন, বক্রোক্তিই হ'ল কাব্যের জীবাত্মা। রসবাদীরা বললেন, বিশেষ স্থায়ী ভাবকে বিভাজনী-বিভাজ্য ভাবসংযোগে আস্বাছ্য করে তোলাই হল কবির কাজ। ধ্বনিবাদীরা ব্যঞ্জনার সাহায্যে বস্তু অলক্ষার ও ভাবকে অভিব্যক্ত করাই কাব্যের শ্বরূপ লক্ষণ বললেন। আবেগবাদীরা বললেন, সাহিত্যের কাজ হল বস্তু বা রূপ উপস্থাপনা করা নয়, বন্ধ বা ভাবকে অবলম্বন করে শিল্পীর আপন ভাবাবেগকে প্রকাশ ক'রে রসিকের ভাবাবেগকে চরিতার্থ ৰুৱাই হ'ল সাহিত্যের কাজ। আবার কল্পনাবাদীরা বললেন, রূপকল্প স্বষ্ট করেই

শাহিত্য পাঠকের কর্মনাবৃত্তিকে চরিতার্থ করবে; সাহিত্য অক্সাক্ত শিল্পকলার মতই রূপকল্পনাশ্রমী; সাহিত্য রূপকল্পের ভাষাতেই মৃতি গড়ে।

এমনি ধারা সাহিত্যে লক্ষ্য এবং উদ্দেশ্য নিয়ে, সাহিত্যের ধর্ম এবং প্রকৃতি নিয়ে যদি হাজারো মতবাদ প্রচলিত থাকে তবে সাহিত্যে সমালোচনার ধারাও হবে অজ্ঞ । সাহিত্যকে খিরে যে সমালোচনা গড়ে উঠবে, সেই সমালোচনাতে সাহিত্যের লক্ষ্য এবং উদ্দেশ্য, সাহিত্যের বিষয়বস্থা, সাহিত্যের রূপকল্প, দাহিত্যের Gestalt বা Significant Form, এ দবের আলোচনাও করতে হবে। সাহিত্যের বিষয়বম্ব নিয়ে এতো বাদবিত্তা হয়েছে যে, আমরা বিভ্রান্ত হয়ে কখন কখন নিবিশেষে সাহিত্যের দিকে ঝুঁকেছি। শিল্পের অর্থ নিয়ে, কবিতার ব্যঞ্জন। নিয়ে এমন তুমুল বাদবিস্থাদ লেগে গেছে যে আমর। শেষ পর্যন্ত Verbal music অর্থাৎ বাচনিক দঙ্গীতের পথ বেছে নিয়েছি। শিল্পতত্ত্ত্তিদ ধাওয়৷ তাঁর প্রখ্যাত গ্রন্থ "The Heritage of Symbolism'-এ লিখলেন যে শব্দার্থের দারা দীমাবদ্ধ স্বচেয়ে স্থরেলা ও ভাবব্যঞ্জক কবিতা গীতিকাব্যের সমান কেডে নেওয়ার আশা করতে পারে না। অর্থহীন শব্দের সমাবেশ ক'রে যে সাহিত্য এবং কাব্য হবে না, ধাওয়া সেই আলোচনা প্রসঙ্গে উপরোক্ত মন্তব্য করেছিলেন। সাহিত্য সমালোচনায় শব্দ ও অর্থের সঙ্গতি এবং সম্মিলন ঘটানোর চেষ্টা এবং সেই প্রচেষ্টার নিরিথে সাহিত্যের মূল্যায়ন করার প্রয়াস হয়েছে। শব্দকে কি অর্থ থেকে বিচ্ছিন্ন করা ধায় ? এই প্রশ্নের জ্বাব দিতে হলে মহাভারত লিখতে হয়। কেননা শব্দের যে সামাঙ্গিক অর্থের ক্যা আমরা চিন্তা করি, সে অর্থ সমাজগত, সে অর্থ যুগগত, সে অর্থ শ্রেণীগত এবং দে অর্থ পরিবেশগত; এককথায় সে অর্থ সম্বন্ধে আমাদের ধারণা হল অসদর্থক (negative)। শব্দার্থ হল একান্ত ব্যক্তিগত। উদাহরণ দিই—

'My heart leaps up

When I behold a rainbow in the sky'.--

এই যে হাদয়ে উত্থান, এই উত্থান কিউলক্ষন ? কি পরিমাণে কোন উচ্চতায়
হাদয় উলক্ষনে উলীত হচ্ছে তা কে বলে দেবে ? কবির হাদয় হয়তো গগনচুত্বী
উলক্ষনে আত্মবিশ্বত হয়েছিল, তার ধবর কে রাথে ? আমরা কি প্রক্রতপক্ষে
কাব্য বা সাহিত্যে ব্যবহৃত কোন শব্দে ঘথাযথ অর্থাহুসন্ধান করতে পারি ?
বারা বিমৃত শিল্পের বিরোধী, বাচনিক সন্ধীতের বিরোধী, তাঁদের কাছে আমরা
এই প্রশ্নটি রাথব বে সত্যি সভিয়ই আমরা কি কথনও শব্দ ও অর্থের স্থিলন

পুরোপুরি ঘটিয়ে অপরের বোধগম্য একটি বাচনিক পরিবেশের স্বষ্ট করতে পারি ?

মালার্মে শব্দ ও অর্থের বিরোধটিকে সত্য বলে প্রতিপাদিত করেছিলেন। কিন্তু তাঁর সমকালীন এবং পরবর্তী যুগের নাহিত্য সমালোচকেরা অনেক মালার্মের স্কন্ধ চিন্তাধারাকে অন্ত্রসরণ করতে পারেন নি। নাট্যভত্তবিদ্ জন গ্যাসনার এই ধরনের একজন সমালোচক; তিনি তাঁর 'Producing the play' নামক গ্রন্থের ভূমিকায় মালার্মের সমালোচনা প্রসঙ্গে এমন সব উক্তি করলেন যা কোনক্রমেই তর্কশাস্ত্রের ও মনন্ডত্ত্বের স্বীকৃত তর্কবিধি ও মননবিধি ধারণার মধ্যে বিধৃত নয়। তিনি লিখলেন, 'Words are limited by their meaning'. তিনি আরও লিখলেন, 'All discussions of abstract beauty always overlook the fact that dramatic art is not abstract, that js stories and ideas are concrete.'

কোন সমালোচক যদি এমন কথা বলেন ( যথন Semantics & Science of language আপন আপন মর্যাদায় স্বপ্রতিষ্ঠিত) তথন আমরা তাঁর অজ্ঞতাকে ক্ষমার দৃষ্টিতে দেখে তাঁকে অবশ্য পাশ কাটিয়ে যাব। শব্দের যে কোন স্থনিদিষ্ট অর্থ নেই এই কথা আজ স্বীকৃত দতা। দকলের বোধগমা একটা অর্থ আছে, এমন একটা অবান্তব অবস্থাকে স্বীকার করে নিয়ে আমর। শিল্প তথা সাহিত্যের communication-এর বাধাকে স্থগম করতে চেয়েছি। প্রকৃতপক্ষে অর্থের communication বা সঞ্চালন সম্ভব নয়। কেননা, এই ধরনের একটা ব্যক্তি নিরপেক স্থনিদিষ্ট অর্থ কোন শব্দের দক্ষে অঙ্গান্ধীভাবে যুক্ত হয়ে নেই; একটা আবছা অর্থ শব্দের উপর প্রলম্বিত হ'য়ে আছে বলে আমর। মনে করি। প্রকৃত পক্ষে অর্থ শব্দের উপর অধ্যন্ত হয় এবং সেই অধ্যাদট্রু একান্তভাবে ব্যক্তিগত। রিচার্ড অগডেনের 'Referent' বে আছে তা আমরা স্বীকার করি কিছু সেই 'Referent'-এর প্রকৃতি কি. তা বোঝা সভাি সভিটে প্রায় অসম্ভব। আনি যখন টেবিল কথাটি ব্যবহার করি তথন এতদিন আমার দেখা টেবিলটির কথা বলি। এই টেবিল ছান-कानाखरी रूटन एक एक्ट टिविन जामात मतागर । हान-कानाखरी वहे टिविन ষথন আমার জানা, চোথ মেলে দেখার ঘারা সম্বন্ধযুক্ত হ'য়ে ওঠে এবং তা বিশেষ অর্থবছ হয়ে আমার টেবিলে পরিণত হয়। সেই টেবিলের স্বরূপ আমি চাড়া আর কেট জানে না। যখন সাহিত্য বা কাব্যে অহুভূতির কথা বলা হয়,

বেদনার কথা বলা হয় তথন সেই অমুভূতির বা বেদনার communication পাঠকের মনে কেমন করে সম্ভব হবে ? কবি যথন বলেন—

'I fall upon the thorns of life I bleed.'

তথন শপার্থ যুক্ত হয়ে যে বাচ্যার্থের স্বাষ্ট করে সেই বেদনার কথাটা ধদি পাঠক মনে যথাযথ রূপে অর্থবান হ'য়ে কবি যেভাবে বলতে চেয়েছিলেন, সেই ভাবে উপস্থিত না হয়, তাহলে পাঠক কবির কাব্যের জগৎ থেকে নির্বাদিত হবেন। তিনি thorn of life-এর উপর পড়বেন না, তিনি ধপাদ করে পড়বেন অবোধ্যতার নীরেট ভূমিতে, কবিতার অপয়ুত্য ঘটবে।

সাহিত্যের উদ্দেশ্য কি. এই নিয়েও বাত-বিত্তার অন্ত নেই। মহাদার্শনিক কাণ্ট অনেক ভেবে চিন্তে 'সোনার পাথর বাটি'র তত্ত প্রচার করলেন: তার কথায় বলি, শিল্পীর উদ্দেশ্য হল, 'purposiveness without a purpose.' লক্ষ্যহীন লক্ষ্য, উদ্দেশ্যবিহীন উদ্দেশ্য—'এই সব কথার কি কোন অর্থ আছে ? আর যদি অর্থ থেকেও থাকে তবে সেই অর্থ কান্টের মনগড়া, একাস্তভাবে তাঁর ব্যক্তিগত। মেরিলিন পণ্টি তাঁর গ্রন্থ "The Phenomology of perception"-এ যে অভিমত ব্যক্ত করলেন, সেই মত আমাদের বক্তব্যের কাচাকাচি আসে। তিনি বললেন, প্রত্যেক ইন্দ্রিয়উদ্বেলতার সঙ্গে ভাবের ব্যঞ্জনা ও উত্তেজনা এদে যুক্ত হয়, অর্থাং শব্দের অর্থ মামুষের ব্যক্তিগত উত্তেজনা-প্রবণতা ও ব্যঞ্জনা-কল্পনার দ্বারা বিধৃত। তা হলে পৃণ্টি মনে করলেন ষে, ভাষা হল মামুষের ব্যক্তিগত ভাষা (Private language)। জাপল সাত্রে কিন্তু ভিন্ন মতাবলখী, তিনি ভাষাকে মনে করলেন ব্যক্তি অনির্ভর। ভাষার ব্যক্তি-অনির্ভর-চারিত্র-ধর্মকে স্বীকার করলে হয়তো objective criltcism-এর পক্ষে তা সহায়ক হয়ে উঠবে। কিন্তু সাত্রে যথন ভাষাকে Structure of the external world অথবা বাইরের জগতের আরশি-এই আখ্যা দিলেন, তথন প্রতিবাদের ঝড় উঠল। মাহুষের ব্যক্তিগত অহুভূতির কথা, শব্দার্থ ব্যঞ্জনার কথা সাত্রে একেবারে অত্বীকার করলেন। তিনি শিল্প এবং সাহিত্যকে 'committed' আখ্যা দিতেও পশ্চাদপদ হলেন না। কিন্ত প্রতিপক্ষ বললেন যদি সাহিত্য committed হয় তা হলে শিল্পের সঞ্জনী-স্বাধীনতাটুকু চলে যায়। শিল্প আর 'নিয়তি-কৃত-নিয়ম-রহিত' থাকে না; শিল্প অমুক্বতি মাত্র হয়ে ওঠে, তাকে অনেকেই শিল্প বলতে রাজী হবেনা। অবশ্র আমরা জানি মহাদার্শনিক আরিন্ডতল এক ধরনের অমুক্রতিবাদকে গ্রহণ করেছিলেন, কিন্তু তাঁর অমুক্ততির ধারণা ছিল Selection এবং Rejection-এর ঘারা অম্বিত।

আরিম্বতল এক বিশেষ ধরনের অনুকৃতির কথা বলতে গিয়ে 'aesthetic whole'—এর কথা বললেন। আদি-মধ্য-অন্ত তত্তে বিশ্বাসী আরিস্ততল সাহিত্য শিল্পের সামগ্রিক ধারণাট্রকুকে আমদানি করলেন। কবি এজরা পাউও সাহিত্যের মূল উপাদান সম্পর্কে আলোচনা করতে গিয়ে মেলোপৈইয়া, ফেনোপৈইয়া এবং লোগোপৈইয়া—সাহিত্যের এই ত্রিবিধ মূল উপাদানের কথা বললেন। মেলোপৈইয়া হল ধ্বনি মাধুর্য, ফেনোপৈইয়া হল মনের আরশিতে রূপের প্রতিফলন, আর লোগোপৈইয়া হল মননের পথে আবেগের উজ্জীবন। অর্থাৎ কবিতঃ পড়ে প্রথমেই শক্ত-মাধুর্য বা ধ্বনি-মাধুর্যের খারা আমরা আরুষ্ট হব। কালিদাদের মন্দাক্রাস্তা-ছন্দ আমাদের চিত্ত-ভূমিকে দোলায়িত করবে। তারপরে কবি কথায় যে রূপটি বর্ণনা করা হয়েছে সেই রূপ আমাদের মনের পটে প্রতিভাত হবে। সব শেষে এই মনের পটভূমিতে রূপের মননের মধ্য দিয়ে আমাদের মনে আবেগের সঞ্চার হবে। এ স্বটাই হয়তো ব্যক্তিগত ব্যাপার। যে দাহিত্য এই কাছটকু করতে পারল, সেই দাহিত্যকে আমরা সং সাহিত্য বলি। এই সং সাহিত্যের অত্বভব একান্ত ব্যক্তিগত। সেই অহুভবের প্রকাশ ঘটবে যে ভাষার মাধামে, সেই ভাষাও তাই একান্ডভাবে ব্যক্তিগত ভাষা হয়ে ওঠে। এই ব্যক্তিগত ভাষার মাধ্যমেই হয় পাঠকের মনে আবেগের উপস্থাপনার স্থচনা। অতএব শিল্প বা সাহিত্যের সব ব্যাপারটাই হল মননের মাধ্যমে, বৃদ্ধির মাধ্যমে অফুভবগত অভিজ্ঞতার উজ্জীবন তা না হলে সাহিত্য হয় না, শিল্প হয় না। সাহিত্যের সমালোচনায় আমরা এই উজ্জীবনটুকুকে বিচার করি। সেই বিচার বৈষয়িক হয় না; হতে পারে, সেই বিচার একান্তভাবে ব্যক্তিকেন্দ্রিক বিচার। আমি কর্তাভঙা হতে পাঠককে অমুরোধ করছি না, কিন্তু একথাই বলতে চেষ্টা করছি যে, বিশ্লেষণ করে সুন্ধ নিজিতে বিচার করলে এই তত্তাই সত্য হয়ে উঠবে যে, সাহিত্য যথন একান্ত-ভাবে ব্যক্তিগত তথন দাহিত্য বিচারও একাস্কভাবে Subjective বা ব্যক্তি-নির্ভর ।

#### বক্তো জি

রসাত্মক[বাক্য হল কাব্য। কেমন ক'রে বাক্যকে রসাভিষিক্ত করা যায় এ নিয়ে পণ্ডিতজনার মধ্যে বিরোধের অন্ত নেই। স্বভাবোক্তি কী কাব্য গোত্রীয় ? কেউ কেউ বললেন যে স্বভাবোক্তি হ'ল সহজভাবে সাধারণ কথাটুকু বলা; স্থতরাং তার মধ্যে কাব্য নেই?। তা যদি থাকত তবে কাব্যের প্রয়োজন ফুরিয়ে যেত' কেননা জীবনস্ত্যই ত' কাব্যস্ত্য হয়ে উঠতো। বাক্য ত কাব্য নয়? বাক্যের সঙ্গে রসের যোজনায় কাব্যের স্পষ্ট। এই রসটুকু বাক্যের অন্তরশায়ী নয়। নিঃসঙ্গ যে বাক্য, রস তার মধ্যে অন্তব্যত নয়। রদের অধিষ্ঠান ঘটে যখন বাক্য রসসম্পৃক্ত হয়ে ওঠে। কোন পথে রদের অধিষ্ঠান ঘটবে এই মৌলিক প্রশ্নের উত্তর হ'ল বক্রোক্তি। বক্রোক্তি বাক্যকে রদাত্মক করে। এই রদাত্মক বাক্যই কাব্যের উপজীব। ; কাব্যে যেখানে বক্রতার পথে রদের অধ্যাস ঘটল না সেখানে বাক্য কাব্য হয়ে উঠল না। জীবনের বস্তভারে কাব্য নেই। বস্তুতন্ত্র যদি কাব্যতন্ত্রের আসন নিতো তবে কাব্যলোক স্বষ্টির কথাটুকু অবাস্তর, অতিরিক্তহয়ে পড়তো। ফটোগ্রাফিকে यि आर्धे तल श्रीकात ना कति छ। जीतानत छवछ नकल व'ला छ। ह'ला স্বভাবোক্তিকেও কাব্য বলতে পারি না কেননা সে জীবনকে অতিক্রম করে না কোথাও। কিছুটা অতিরিক্তের রস-রাজত্ব থেকে আমদানী না করলে বাক্য কাব্য হয় না। তাই বোধ হয় স্বয়ং কবি ওরু রবীন্দ্রনাথ বললেন:

১। পুরাতন বক্রোক্তিবাদীদের যুগ অতিক্রান্ত। আজ আর বক্রোক্তি অলঙ্কার আবিশ্রিক কাব্য লক্ষণ বলে স্থী বৃত হয় না। অলঙ্কার হ'ল রস সৃষ্টির উপায়, উপেয় হ'ল রস। অলঙ্কার ব্যতিরেকেই রস সৃষ্টি সম্ভব হয়, এমন কথা আধুনিক সমালোচকেরা বলেন। আমরা মনে করি যে নিরলঙ্কার স্বভাবোক্তি কথনও কাব্য বলে স্থীকৃত হবে না। মাহ্নবের মনোধর্মের গভীরে অলঙ্করণ প্রবণতা স্প্রতিষ্ঠিত, একথা মনোবিজ্ঞানীর। বলেন। যেমনটি ঘটল তার সৃষ্টিক পুনরাবৃত্তি মানব কল্পনায় অকল্পনীয়। এ যুগে হয়ত' অলঙ্কারের বাহুল্য চলে গেছে, তার রং ফিকে হয়েছে, ভার হয়েছে লঘু তবু মথনই রসাত্মক বাক্যের দেখা পাই তথনই দেখি সে বাক্যের কোথাও না কোথাও একটুথানি বক্রতা তার চাক্ষতা সম্পাদন করেছে। বক্রতার ধারণার বদল হয়েছে, বক্রত। বিশৃপ্ত হয়ন। ভামহের বক্রোক্তি হল কাব্যপ্রাণ।

## 'সহজ স্থরে সহজ কথা শুনিয়ে দিতে তোরে সাহস নাহি পাই।'

কবি মাত্রই এই তুঃসাহস প্রকাশ করবেন না। কেননা সহজ কথাটুকু শুনিয়ে দিলে তা আর কথার সংকীর্ণ পরিধিটুকু অতিক্রম ক'রে কাব্যের দীমাহীন বিস্তারে পক্ষ বিস্তার করার অবকাশ পায় না। স্বভাবোক্তির ব্যঞ্চনা নেই। চাদ উঠেছে, ফুল ফুটেছে এ হ'ল বস্তুসত্য; কাব্য সত্যের স্পর্শ নেই এদের দেহে মনে। কবির প্রকাশে কাব্যের প্রতিষ্ঠা। সে প্রকাশ নিত্য আশ্রয় করে বক্রতাকে। তাইত' কবি সহজ কথাকে ঘুরিয়ে বলেন, রসধন্য হ'য়ে ওঠে অতি সাধারণ কথাটুকু। আমাদের দেশের প্রাচীন আলঙ্কারিকেরা তাই বললেন যে বক্রোক্তিই হল কাব্যপ্রাণ। একটু ঘুরিয়ে না বললে মনে নেশার রং লাগে না, কাব্যাননের আস্বাদন করা কাব্যরসিকের পক্ষে সহজ্সাধ্য হয় না। অবশ্য একথা শারণীয় যে রসিকের রসবোধ যত উচ্চ গ্রামে বাঁধা থাক্বে অলঙ্কারের প্রয়োজন ততই কম আদবে। আজকের অলঙ্করণ রীতি স্বভাবাসুগামী। রসিকের মন অতি সহজেই রসের ধারাটুকু খুঁজে পায়। কবি মনের সহজ প্রকাশে রসিক কাব্যরস পান করে। কবি তাঁর বাগানের ফুলগুলিকে তোড়া করে না বাঁধলেও এ যুগের রসিক সমাজ সেই অগোছালো ইতদ্বতঃ বিশ্বস্ত ফুলগুলিতেও স্থন্দরকে অধিষ্ঠিত দেখেন। প্রাচীন যুগের রীতি নীতি ছিল স্বতম্ব। সোজা কথা সহজ করে বললে প্রকাশের জাহটুকু বৃঝি লাগত না সে যুগের শিল্পে। তাই ত' অফুস্যার অনাবশ্রক বাক্বিন্ডার। অভিজ্ঞান শকুন্তল নাটকের প্রথম অঙ্কে মহারাজ তুম্মন্তের আকস্মিক আশ্রম প্রবেশে বিস্মিতা অমুস্যা তাঁর পরিচয় ও আগমনের উদ্দেশ্য জানবার জন্য এই বক্রোক্তির আশ্রয় নিয়েছেন :

"আর্থের মধুর বিশ্রম্ভালাপ আমাকে (এই প্রশ্ন জিজ্ঞাসা বিষয়ে) মন্ত্রণা দিতেছে যে, আর্য কোন রাজ্যি বংশ অলংকত করিয়া থাকেন? কোন জনপদের অধিবাসিগণ মহাভাগের প্রবাসজনিত বিরহে পর্থক্ত হৃদয় হইয়া রহিয়াছে? কি নিমিন্তই বা আর্য এই নিরতিশয় স্কুমার আত্মাকে তপোবন-পরিভ্রমণ জনিত ক্লেশের ভাজন করিয়াছেন।"

অফুস্যা যদি প্রশ্ন করতেন বে আর্থ কোথা থেকে আগম করছেন, তাঁর উদ্দেশ্রই বা কি তা হলে এই নিরাভরণ কৌতুহল প্রাকৃতজনোচিত হতো।

১। শ্রীবিষ্ণুপদ ভট্টাচার্য প্রণীত 'দাহিত্য মীমাংদা' গ্রাছের ৮১ পৃঃ দ্রষ্টব্য।

মহাকবি কালিদাস এই উক্তিতে বক্রতা সম্পাদন করেছেন এবং তারই ফলে এই সাধারণ প্রশ্নও সাহিত্য পদবাচ্য হয়ে উঠেছে। এই উক্তি কৌশল, এই বৈদ্যাভন্নী-ভনিতি হল বক্রোক্তি।

অবশ্র এই বক্রোক্তির ধারণা সব আলঙ্কারিকের কাছে এক নয়। আমরা আগেই বলেছি যে কারে। কাছে বক্রোক্তি হ'ল কাব্যপ্রাণ, আবার কারে। কাছে শুধু অলঙ্কার মাত্র। আলঙ্কারিকেরা কাকু বক্রোক্তি এবং শ্লেষ বক্রোক্তির কথা বল্লেন। এরা হল ভাব প্রকাশের অন্যতম রীতি। যারা বক্রোক্তিকে কাব্যপ্রাণ বলে মনে করেন তাঁরা যথার্থ কাব্যের সর্ববিধ প্রকাশ ভঙ্গীকেই বক্রোক্তি বলবেন। ভামহ এদের দলে। "ভামহের সমস্ত গ্রন্থ পড়িলে এই ধারণা জন্মে যে তিনি বাক্যের ভঙ্গীতে ইন্সিতে অর্থ প্রকাশকেই কাব্যাত্মের প্রযোজক বলিয়া মনে করিতেন। তাঁহার মতে সমস্ত অলঙ্কারই বক্রোক্তির প্রকার মাত্র<sup>১</sup>।" যারা বজোক্তিকে শব্দালঙ্কার হিসেবে গণ্য করেছেন তাঁদের চোথে বক্রোক্তি হ'ল দ্বার্থবোধক উক্তি। আলঙ্কারিক দণ্ডী এঁদের পুরোভাগে। দণ্ডী হলেন আত্মানিক চতুর্থ-পঞ্চম খ্রীষ্টীয় শতকের লোক। তাঁর বিখ্যাত গ্রন্থ 'কাব্যাদর্শ' আজও শ্রন্ধার সঙ্গে পঠিত হয়। দণ্ডীর বক্রোক্তির উদাহরণ দিই। ভারতচন্দ্রের অন্নদামঙ্গলের পাঠক-পাঠিকারা জানেন ঈশ্বরী-ঈশ্বরী-পাটনী সংবাদের কথা। পাটনীর কৌভূহল নিবুত্তি করার জন্ম ঈশ্বরীকে আপন ভতা দেবাদিদেব মহাদেবের গুণাতীত মহিমার কথা বিবৃত করতে হয়েছে আপন সত্য পরিচয়টুকুকে গোপন রেথে। তাঁর উক্তি "কোন গুণ নাহি তার কপালে আগুন" দ্বার্থ বহন করে। পাটনী তার ক্ষুদ্র বৃদ্ধিতে বৃঞ্জল যে তার নায়ের যাত্রী এক অভাগার ঘরণী, রসিক স্থজন বুঝল যে ঈশরীর স্বামী আত্মভোলা মহেশ্বর; তিনি নির্গুণ, সর্বগুণাতীত। তাঁর তৃতীয় নেত্রের বহ্নিবলয় সদা প্রজ্ঞলম্ভ। ঈশ্বরী যে অনৃত ভাষণের দায়ভাগী হলেন না তার সবটুকু ক্লতিত্ব হ'ল বক্রোব্রির।

বামন এবং রুদ্রট দণ্ডীর মতই বক্রোক্তিকে শব্দালঙ্কার হিসেবে গণ্য করেছেন। রুদ্রটের মতে বক্রোক্তি একটি অলঙ্কার। এই অলঙ্কারে শব্দ শ্লেষের জন্ম বা কাকুর জন্ম বক্তা যে অর্থে শব্দ প্রয়োগ করেন শ্রোতা তার বিপরীত অর্থ গ্রহণ করতে পারে। যথা—

১। ভক্তর হ্রবেজনাথ দাশগুপ্ত প্রণীত কাব্য বিচার গ্রন্থের পৃ: ৬০ দ্রন্থব্য।

## "অহো কেনেদৃশী বৃদ্ধিদারুণা তব নিশ্মিতা ত্রিগুণা শ্রায়তে বৃদ্ধিন্তু দারুময়ী কচিৎ।"

এখানে দারুণা শক্টি উভয়ার্থক। দারুণা শক্টিকে নৃশংস এবং কাষ্ঠনিমিত এই উভয় অর্থেই গ্রহণ করা যায়'। বক্তা এথানে 'কে' তোমার এমন দারুণ বৃদ্ধি দিল ? এই প্রশ্ন করলেন। শ্রোতা প্রশ্নের অর্থান্তর ঘটিয়ে উত্তর করলেন "বৃদ্ধি ত্রিগুণই শোনা যায় দারু নিমিত বলিয়া শোনা যায় না।" দণ্ডী প্রম্থ আলক্ষারিকেরা শন্ধালকার হিসেবে বক্রোক্তিকে গ্রহণ করলেও ভামহ যে বক্রোক্তিকে কাব্যপ্রাণ বলেছেন এর উল্লেথ আমরা আগেই করেছি। ভামহ হলেন দণ্ডীর পূর্বাচার্য'। ভামহ বক্রোক্তিবাদের আদি প্রবক্তা। তিনি তাঁর 'কাব্যালকার' গ্রন্থে বললেন থে শন্দের এবং অর্থের আত্মগত যোগ যে কাব্যে দৃষ্ট হয় সেই কাব্যই যথার্থ কাব্য। এই আত্মিক যোগের ফলে যে নতুন অর্থ ও ব্যঞ্জনার স্বান্ট হয় তা শন্দের এবং শন্ধ-বিক্তাদের প্রাকৃতিক সীমাকে ছাড়িয়ে বহুদ্র ব্যাপ্ত হয়। এই বিশিষ্ট প্রকাশ রীতিটুকুই কাব্য বৈশিষ্ট্যরূপে কবিকে অমরতা দান করে। যেথানে ব্যঞ্জনা নেই, সেথানে কাব্য অগোচর। ভামহ বললেন :8

"দৈষা দবৈৰ ৰক্ৰোক্তিরনয়ার্থো বিভাব্যতে গতোহস্তমর্কো ভাতীন্দুর্যান্তি বাদায় পক্ষিণঃ॥ ইত্যেৰমাদিকং কাব্যং বার্তামেনাং প্রচক্ষতে ?"

স্থর্য অন্ত গেছে, টাদ উঠেছে, পাথীরা উড়ছে, এই বর্ণনা কাব্যধর্মী নয়। বলগার ভঙ্গীতে বৈচিত্র্য নেই ব'লে ভামহ একে কাব্য আখ্যা দেন নি। তাঁর মতে কাব্য দোষগুলি এই বক্রতা বা কবির বিশিষ্ট কথনরীতিটুকুকে মান করে। বামন বললেন 'রীতিরাত্মা কাবাস্তা'। রীতি হল পদরচনার বিশিষ্টভঙ্গী; বিশিষ্টা

- ১। ডক্টর হ্রেন্দ্রনাথ দাশগুপ্তও ডক্টর হৃশীল কুমার দে প্রণীত Histony of Sanskrit Literature গ্রন্থের ৫৮৭ পৃ: ডাইব্য।
  - ২। ৬ক্টর হুরেন্দ্রনাথ দাশগুপ্তের কাব্যবিচার গ্রন্থের ৬১ পৃ: দ্রষ্টব্য।
- ৩। পি ভি কানে দণ্ডীকে ভামহের পূর্বস্থরী হিসেবে গণ্য করলেও প্রায় অধিকাংশ গবেষক এবং পণ্ডিভের এই ধারণা যে ভামহের আবির্ভাব হয়েছিল মণ্ডীর আগে।
  - ৪। ডক্টর হ্রেন্দ্রনাথ দাশগুপ্তের 'কাব্যবিচার' গ্রন্থ দ্রষ্টব্য'।

পদরচনা রীতি; অর্থাৎ কাব্যের আত্মা হল ন্টাইল । এই ন্টাইল বলতে আমরা ক্রোচের মত Technique of Externalisation বা বহিরক্লীকরণ রীতিটুকু বুঝছি না, আমরা উপজ্ঞা (Íntuition) এবং তার প্রকাশের (Expression) সমন্বয়কে ব্ঝছি। আমরা মনে করি এই বোধিগ্রাহ্মরূপ এবং তার প্রকাশ পরস্পক নিয়ামক! প্রকাশটুকু দেখে বোধির রূপটুকু বোঝা যায়। বোধিগ্রাহ্মরূপ বহিঃপ্রকাশকে পরিণতি দেয়। এরা এমনই অবিচ্ছেন্ত বে এয়ুগের আলক্ষারিক ক্রোচে এদের সমার্থক বললেন।

বক্রোক্তি জীবিতকার কুন্তকাচার্য ভামহের অর্থে ই বক্রোক্তিকে নিয়েছেন। কুম্বকাচার্য এসেছেন দণ্ডীর অনেক পরে। গ্রীষ্টীয় দশম শতকে তাঁর আবির্ভাব। তার 'বক্রোক্তি-জীবিত' গ্রন্থ অলস্কার শান্তের অন্ততম উজ্জ্বল মণি। আচার্য কুন্তক তাঁর গ্রন্থে বললেন ''পদসমুদ্যাত্মক বাক্যের সহস্র প্রকারে বক্রতা সম্পাদন করা যাইতে পারে এবং সেই বক্রতার মধ্যেই সকল অলক্ষারবর্গ নিংশেষে অন্তর্ভু ক্ত হইবে।" যেমন, মুখটি অতিশয় স্থলর, এই বাকাটিকে মুখটি চল্রের মত ফুলর, মুখটি যেন চল্রু, ইহা মুখ নহে, ইহা চল্রু, এই মুখটি চন্দ্র হইতেও অধিকতর স্থনর, এইভাবে যথাক্রমে উপমা, উৎপ্রেক্ষা, অপহু,তি. ব্যতিরেক প্রভৃতি অলঙ্কারের মাধ্যমে প্রকাশ করা ঘাইতে পারে।<sup>২</sup> উদ্দেশ্য, একই মুখের দৌন্দর্য বর্ণনা, ভেদ কেবল বাক্যবিল্যাদে, অতএব এই বিক্তাসভেদ বা বক্রতাই যে অলঙ্কারের 'জীবাতু' তাহা স্পষ্টই বোঝা গেল এবং এই বক্রোক্তি লৌকিক বাক্যাবলীকে রসোতীর্ণ করে। একটি বিশেষ চঙে বাক্য এবং শব্দের বিভাসের ফলে ব্যঞ্জনার স্পষ্ট হয়। সে ব্যঞ্জনা গভীরতর অর্থবহ। ভাষহ বলেছিলেন 'শকার্থে । সহিতে কাল্যম'—শব্দার্থের সাহিত্যের নাম কাব্য। এই নির্দেশনা কুন্তককে তার শিল্পদর্শন লিখতে সহায়তা করেছে। কুন্তক বললেন "প্রতিভার দারিদ্রোর জন্ম যাঁথারা কেবল মাত্র শব্দ-ছটায় মাধুর্য স্থাষ্ট করিতে চান তাঁহার। কাব্যের যথার্থ সম্পদ প্রকাশ করিতে পারেন না। আবার কেবলমাত্র অর্থের চাতুর্যের দারাও শুষ্ক তর্কের গাঁথুনি বাঁধিলে কাব্যত হয় না; প্রতিভার প্রতিভাদের ঘারা প্রথমতঃ কবিচিত্তের মধ্যে বর্ণনার বস্ত বা অস্ফুট ভাবে যাহা মনের মধ্যে উদিত হয়, তাহাই ব্লুক্রবাক্যের দ্বারা যথন প্রকাশিত হয় তথন পালিশ করা উচ্জল হীরকের মালার ভায়ে তাহা শোভা

- ১। অতুলচক্ত গুপ্ত প্রণীত কাব্য 'জিজ্ঞসো' গ্রন্থের পৃঃ ৩ দ্রষ্টব্য।
- ২। শ্রীবিফুপদ ভট্টচার্য প্রণীত 'সাহিত্য-মীমাংসা' গ্রন্থের ৮২ পৃঃ দ্রষ্টব্য।

পায় এবং অভিজ্ঞ ব্যক্তির আনন্দ উৎপাদন করিয়া কাব্যত্ব পদবী লাভ করে। কুম্বকের মতে একই সত্য প্রকাশ ভঙ্গীর বিভিন্নতায় বিভিন্ন শ্রেণীর কাব্য স্পষ্ট করে। এই প্রকাশরীতির ব্যঞ্জনাট্রকু শব্দ এবং বাক্যগত অর্থকে অতিক্রম করে অনায়াদে। এই প্রকাশভঙ্গীটুকু কবির নিজম্ব কবিকৃতি। একই সত্য হাজারে। মাহুষের দৃষ্টির সম্মুধে নিত্য উদ্ভাসিত। তাকে দেখবার ভঙ্গীটুকু এবং তাকে দেখাবার রীতিটুকুই হ'ল কবির একান্ত আপনার ধন। এই ধনে ধনী হয়েছেন বলেই তিনি প্রাকৃত জন থেকে গুথক। প্রাকৃত জনের চোথের উপর দিয়ে বর্ষা আদে। তবু তার চোথে সজল মেঘের স্নিঞ্চ ছায়ার মেহুরতা নামে না। দে দেখে প্রকৃতির আসল বর্ষণ প্রত্যাশার অধীরতা, তার চোথে এই অধীরতা একান্তই প্রাকৃত। তার কবির চোথে দে অধীরতা অদীম ব্যঞ্চনা মণ্ডিত। কবি শোনেন ঝিল্লি মন্দ্রে সে অশান্তি নিত্য স্পন্দিত। কদম্বের বনে বনে কবি আসন্ন বর্ষণের আগমনী কান পেতে শোনেন। সেই দেখা, সেই শোনা কবির বিচিত্র প্রকাশ ভঙ্গীতে রসঘন মূর্তি লাভ করে। যে সদ্য, সহজ ছিল, অনাড়ম্বর স্বচ্ছতায় যে ছিল একান্ত বৃদ্ধিগ্রাহ্ম কবি তাকে হদয়গ্রাহ্ করে তুললেন। সতা স্থন্রের রথে আবিভূতি হ'ল। কবি তার সারথী। কবি কঠে আসন্ন বর্ধার বর্ধণ সম্ভাবনা অজস্র সংগীতের ধারাজলে মুক্তি পেলো:

"নীল অঞ্জন ঘন পুঞ্জচ্ছায়ায়

সমবৃত অম্বর

হে গন্তীর।

বন লক্ষীর কম্পিত কায়

চঞ্চল অন্তর।

ঝংকত তার ঝিল্লীর মঞ্জীর।

হে গন্তীর।

বর্ষণগীত হ'ল মুথবিত ১ মেঘমন্ত্রিত ছন্দে।

কদম্বন গভীর মগন আনন্দ্রন গলে.

নন্দিত তব উৎসব মন্দির হে গম্ভীর ॥"

(গীতবিতান)

এই চিত্রধর্মী কাব্যাংশের আবেদন সংগীতের দিক্প্রসারী অর্থবহ। প্রকৃতি আসন্ন বর্ষণ প্রত্যাশায় ব্যাকুল। তার পুলক চঞ্চলতা, তার বিদ্ধিখনন, তার উপর আকাশের মেঘমন্দ্র, তার উৎসব মন্দিরের আনন্দঘন পরিবেশ সব কিছুকে

১। ডক্টর হরেজনাথ দাশগুপ্তের 'কাব্যবিচার' গ্রন্থের পৃ: ৬৪ ভ্রষ্টব্য।

ষ্মতিক্রম ক'রে আর এক অর্থ, আর এক ব্যঞ্জনা পাঠককে রসলোকের স্বস্তুগ্রেলে নিয়ে যায়। রসাবেশে রসিক মন আপ্পৃত হয়ে ওঠে। কবির কথকতার চট্টুকু ভাষার, শব্দের সহজ বৃদ্ধিগ্রাহ্ম ষ্মর্থকে 'সহদয় হদয় সংবাদী' করে তুলেছে। কাব্যোজির বক্রতা সংগীতের নন্দনীয়তাটুকু এনে দিয়েছে। আগেই বলেছি যে এই বক্রোজির রপভেদ ঘটেছে নানান কবির হাতে। আবার একই কবির বিভিন্ন স্ক্টেভেও এই বক্রতার প্রকারভেদ লক্ষণীয়। গীতবিতানের স্বত্যান্থ গানে, রবীক্রনাথের হাজারো কবিতায় বক্রোজির স্ববতারণা। কবিগুরুর 'কল্পনা' কাব্যগ্রন্থের একটি কবিতার কথা বলি। সেথানেও কবি আসন্ন বর্ষার আগমনী গাইছেন, সেথানেও শন্ধার্থের সাহিত্যে আর এক রসলোক সৃষ্টি করেছে। বর্ষা আসছে। কবিকঠে মেদম্বরে ধ্বনিত হয়ে উঠল:

শ্রে আদে ঐ অতি ভৈরব হরবে
জলসিঞ্চিত ক্ষিতি সৌরভ রভদে
ঘন গৌরবে নব যৌবনা বরষা
শ্রাম গন্তীর সরসা।
শুরু গর্জনে নীপমঞ্জরী শিহরে,
শিথিদম্পতি কেকা কল্লোলে বিহরে
দিথধ্চিত হরষা
ঘন গৌরবে আদে উন্মদ বরষা।।

একই কবির বজোজিতে যেমন অনস্ত রূপভেদ দেখি, তেমনি বিভিন্ন দেশের বিভিন্ন কালের কবিকুলের বলবার চতে অনস্ত রূপ বৈচিত্রা। এই বৈচিত্রাটুকু একদিকে যেমন কবি মানস নির্ভর অন্তদিকে আবার কবির বলবার চতে তার কালও আপন স্বাক্ষর রেখে যায়। এ যুগ বৈশিষ্ট্য হল সরলীকরণ। এ যুগে কবির বলবার রীতিতে রং ফিকে হয়ে এসেছে, চং হয়েছে লঘুপদ সঞ্চারী। আজকের দিনের মাহুয, কাব্যে বলুন সাহিত্যে বলুন, আর অতিরিজের বোঝা বইতে রাজী নয়। তাই দেখি একালের কবির কাব্যে বক্রতার রূপ বদল হয়েছে। কবি সহজ সত্যকে যেমন অনায়াসে প্রত্যক্ষ করেছেন তেমনি অনায়াস ছন্দে তাকে রূপায়িত করেছেন। জীবনের অতিনিদিষ্টতার কথা বললেন হাছা সহজ ভঙ্গীতে:

১৬২ নন্দনতত্ত্ব

"ছকপাতা খেলা চলেছি খেলতে খেলতে।

হুকুম কোথায় চালের বাহিরে হেলতে।

ইতিহাসও সেই একই মুথস্থ

স্থরে আওড়ানো নামতা
রাজার প্রজার নিজের গরজে

ধে খেমন দুেয় নাম, তা।"

( ছক--- শ্রীপ্রেমেন্দ্র মিত্র )

জীবনের গতিপথ পূর্ব পরিকল্পিত। কোথাও কোন অদৃশ্র সিংহাসনে বিশ্ব-বিধাতা সমাদীন। তাঁর নির্দেশেই বুঝি ইতিহাসের নিরন্তর পুনরাবৃত্তি। জীবন ও জগৎ আপনার নির্দিষ্ট কক্ষপথে ঘুর্ণ্যমান। এ তত্ত্ব স্থপরিচিত, বহু কথিত, অতিখ্যাত। তবু ও কবি কথায় পুনরাবৃত্তির বিরক্তিকর অধ্যাসটুকু অগোচর রইল। কারণ, কবির বলবার চঙে কবি স্থলভ বক্রতা। এই বক্রোক্তি বিলিয়ে গেল রং ও রস ; রসিকের চিত্তে স্থাশ্রাবী মধুভাণ্ডের স্থাপনা করল। গৌড়জন ধন্ত হল এই রসধারায়। এই স্পর্শেই গছ পছ হয়ে ওঠে, জীবন হয় কাব্য। কাব্যপ্রাণ স্পন্দিত হয়; ভাব ও ভাষার দ্বারা অবাধিত। তার ক্ষতি ঘটে কবির শব্দ চয়নের এবং শব্দ বিভাগের বৈশিষ্ট্যের মাধ্যমে—এই এই বক্রোক্তি বৈশিষ্ট্য কাব্যকে সমগ্রতা দান করে। এর মধ্যেই ভাব ও ভাষা একাত্ম হয়ে উঠে। সাহিত্যের রূপ হ'ল সমগ্রতার রূপ। ভাব ও ভাষার আত্মিক যোগ সাধনে যে সমগ্রতা তা ই ত সাহিত্যের উপজীব্য। সাহিত্য ও কাব্যের এই সামগ্রিক সন্তার কথা গ্রীক দার্শনিক আরিস্ততলও আমাদের শুনিয়েছেন। এদেশে এবং ওদেশে তার অমুপদ্বীদের অসম্ভাব নেই। সমগ্রতার মধ্যেই কাব্যের ব্যঙ্গার্থের ধারণাটুকু নিহিত। এই ব্যঙ্গার্থই 'ব্রহ্মাম্বাদ সহোদর' যে কাব্যানন্দ তার আম্বাদন ঘটায়। আবার এই ব্যঙ্গার্থের প্রতিষ্ঠা ঘটে কবি উব্জির স্থচারু বক্রতায়। তাইত' আচার্য কুম্বক কাব্যোক্তির বক্রতার মধ্যে সকল কালের সকল শ্রেণীর কাব্যের প্রতিষ্ঠা প্রত্যক্ষ করলেন। বক্রোক্তি হল কাব্য প্রাণ। আচার্য ভামহ কথিত তত্ত্ব সকল কালের সকল কবির কাব্যে স্বপ্রতিষ্ঠিত।

# তৃতীয় স্তবক

ভরতঃ নাট্যশাস্ত্র নাটক, অভিনেতা ও দর্শকঃ নন্দনতাত্ত্বিক বিচার নাটক ও নাটকীয়তাঃ বিংশ শতকের ইংরেজী ও জার্মাণ নাটক

রবীক্রনাট্য ঃ রক্তকরবী ভাক্তর নাট্যকার বেট্রোলড্ ব্রেশটের নন্দনতত্ত্ব

### তৃতীয় স্তবক

#### ভরত: নাট্যশাস্ত্র

কিছুদিন আগেও নন্দনতত্ত্ব সম্বন্ধে স্থবিপুল অজ্ঞতা শুধু সাধারণের সম্পদই ছিল না, এর ভাগ নিয়েছিলেন পশ্চিমদেশের খ্যাতনামা প্রাচাতত্ত্বিদ পণ্ডিত প্রবর মোক্ষ্যুলর এবং অধ্যাপক নাইটের মত পণ্ডিতরাও। যে দেশে ভরত, আনন্দবর্ধন, অভিনবগুপ্তের মত সমালোচনী প্রতিভা, সে দেশের সৌন্দর্যতত্ত্ব সম্বন্ধে যথন মোক্ষ্যুলর বলেন: "It is strange, neverthless that a people so fond of the highest abstraction as the Hindus should never have summarised their perception of the beautiful." অর্থাৎ এটা আশ্চর্যের কথা যে, যে হিন্দুজাতি স্থন্মতম গবেষণার জন্ত প্রসিদ্ধ তারা তাদের সৌন্দর্য বিষয়ক মত হুত্রাকারে প্রকাশ করে যান নি-তথন আমরা তার অজ্ঞতাকে দম্নেহ ক্ষমা না করে পারি না। ভারতীয় রসশাস্ত্রের জনক ঋষি ভরতের কথা শোনবার সৌভাগ্য নিশ্চয়ই মোক্ষয়লরের হয়ে ছিল। নাট্যশাস্ত্রের হু' একটা অধ্যায় একটু মন দিয়ে পড়লেই পণ্ডিতপ্রবর ভারতীয় সৌন্দর্যতত্ত্ব সম্বন্ধে ভিন্ন ধরনের অভিমত পরিবেশন করে যেতেন রসিকজনের দরবারে, একথা আমরা বিশ্বাস করি। ঐটের জন্মগ্রহণের তু'শো বছর আগে ভরত নাট্যশাস্ত্র রচনা করে ছিলেন বলে অনেকেই অনুমান করেন। আবার অনেকে তাঁকে গ্রীষ্টীয় চতুর্থ শতান্দীর লোক ব'লে মনে করেন। ভরতের জীবনকাল সম্পর্কে আমরা কোন স্থির সিদ্ধান্তে উপনীত হতে পারি না। ভারতীয় মনীষীদের অঙ্ত জীবনদর্শনই এর জন্ত দায়ী। শ্রষ্টা স্কটির অস্তরালে এমনভাবে আত্মগোপন করেন যে ভাবীকালে গবেষকদের কাছে তাঁদের কাল-নির্ণয় এক ছব্ধহ সমস্থা হয়ে ওঠে।

সাধারণতঃ শিল্প সমালোচনা আদে শিল্প-স্টির পরে। নাট্যশান্ত রচনার পূর্বে পূর্ণান্ধ সংস্কৃত নাটকের স্পটি সম্ভব হয়েছিল, একথা অনম্বীকার্য। কালিদাস-পূর্ব যুগের নাট্যকারদের মধ্যে ভাস ও অশ্বঘোষের নাটকের কথা জানতে পারি। ত্রিবান্দমে ভাসের তেরোটি নাটক আবিষ্কৃত হয়েছে। অধ্যাপক লুডারসের চেষ্টায় অশ্বঘোষের নাটকের যে অংশগুলি আক স্থীজনের হাতে এসে পৌছেচে, সেগুলি নাট্যশান্তের রচনাকাল নির্ধারণে

শামাদের প্রভৃত সাহাষ্য করেছে। অশ্বঘোষ ছিলেন কুষাণ সম্রাট কণিঙ্কের সমসাময়িক। সম্রাট কণিঙ্কের শাসনকাল গ্রীষ্টীয় প্রথম শতাব্দী। স্কৃতরাং অশ্বঘোষের নাটকগুলিও ঐ সময়েই রচিত হয়েছিল। আবার অধ্যাপক কীথের অভিমতের পোষকভা করলে আমরা গ্রীষ্টপূর্ব দ্বিতীয় শতকের পূর্বে নাট্যশাস্ত্রের রচনাকালকে পিছিয়ে নিয়ে যেতে পারি না। গ্রীষ্টপূর্ব দ্বিতীয় শতকই হবে আমাদের গবেষণার প্রত্যন্ত সীমারেখা।

ভরত মৃনি নাট্যবেদের আদি বক্তা! রসশাস্ত্র ও অলংকার শাস্ত্রের সমন্বরে যে কাব্যশাস্ত্র— তারও আদি গুরু মহামতি ভরত। নাট্যশাস্ত্রের ভরতম্নি রসতত্বের আদি প্রবক্তা হলেও রসতত্ব নিঃসন্দেহে ভরতের চেয়েও প্রাচীন। ভরতের মতে রসই নাট্যের প্রাণ। ভরত বলেছেন "রস ছাড়া কোন অর্থই প্রবৃতিত হয় না।" ভরতের এই রসের ব্যাখ্যায় কালক্রমে পরম্পর-বিরোধী সম্প্রদায় গড়ে উঠেছিল। ভট্টলোলট, ভট্টশঙ্কুক প্রম্থপগুতেরো ভরতের গ্রন্থে টীকা লিখতে গিয়ে নিজ নিজ ব্যাখ্যা উপস্থিত করেছিলেন। এঁদের মতে রস বলতে বোঝায় নাট্যরস। আলংকারিকেরা নাট্যরস স্বরূপেই কাব্যে রসকে গ্রহণ করেছিলেন, কিন্তু রসের Aesthetic গুরুত্ব অন্থাবন করতে পারেন নি। আনন্দবর্ধন সর্বপ্রথম রসের স্বাতিশয়ী মূল্যকে স্বীকার এবং ব্যক্তনা বা ধ্বনিতত্বের সঙ্গে রসতত্বের সম্পর্ক প্রতিষ্ঠিত করেছিলেন; তার মতে ভরত ক্থিত রস কেবলমাত্র নাট্যের প্রাণ নয়, দৃশ্য ও প্রব্য উভয়বিধ কবিকর্মেরই সারার্থ। নাট্যে প্রযোজ্য ও নাট্যতত্বের আলোচ্য রস এইভাবে কাব্যে প্রযুক্ত ও কাব্যতত্বে অস্তর্ভুক্ত হয়েছিল।

আনন্দর্থনের পর কাব্যে রসের গুরুত্ব স্বীকৃত হলেও ধ্বনিবাদ বা রসের ব্যক্ত্ব ব্যাপক স্বীকৃতি লাভ করতে পারে নি। ধ্বনিবাদ ও ধ্বনিবাদের ভিত্তিতে ব্যাখ্যাত রসবাদও অস্বীকৃত হয়েছিল। ধ্বনিভিত্তিক রসবাদে যা প্রাসংগিক তা প্রদর্শন এবং নাট্যরস ও কাব্যরসের সাযুজ্য প্রমাণের জন্মই সম্ভবত অভিনবগুপ্ত ভরতের নাট্যশাস্ত্রের টীকা "অভিনব ভারতী" রচনায় প্রবৃত্ত হয়েছিলেন।

ভরত রস সম্পর্কে অত্যন্ত সংক্ষিপ্ত উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন—
'বিভাব, অফুভাব, ব্যভিচারীর সংযোগে রস নিম্পত্তি হয়।' এই 'নিম্পত্তির'
অর্থ বোঝাতে তিনি বাড়বাদী রসনিম্পত্তির দৃষ্টান্ত দিয়েছেনঃ বেমন নানা
ব্যঞ্জন ঔষধি ও প্রব্য সংযোগে রসনিম্পত্তি হয়, সেই রকম নানা ভাবের উপগমে

রসনিম্পত্তি হয়। যেমন গুড় ইত্যাদি দ্রব্য, ব্যঞ্জন এবং ঔষধির সঙ্গমে বাড়বাদী রস উৎপন্ন হয়, সেই রকম নানা ভাবের দ্বারা উপগত হলেও স্থায়ী ভাব রসত্ব লাভ করে। ভরতের এই দুষ্টান্ত লৌকিক রস নপত্তির দুগান্ত।

ভারতীয় রসবাদের উদ্গাতা ভরত প্রচারিত নাট্যরদকেই পরবর্তী যুগের পণ্ডিতের। কাব্যরদ বলে স্বীকার করে নিয়েছেন। একাদশ শতকে অভিনব-গুপ্তের মত মনীষী ও তার অভিনবভারতী ভাষ্মে কাব্যরদ ও নাট্যরদের অভিনরতা প্রচার করে গেলেন। তবে এ বিষয়েও বিক্লম মতবাদের অভাব নেই। এখানে বিতকের অবকাশ যথেষ্ট থাকলেও আমরা আচার্য ভরতকে অফুসরণ করে নাট্যরস ও কাব্যরদকে সমার্থক বলেই গ্রহণ করব। ভরতের মতে রসই নাট্যের প্রাণ। তিনি রসকে বীজের সঙ্গে ভুগনা করেছেন:

"যথা বীজাদ্ ভবেদ্ বুক্ষো বৃক্ষাং পুশাং ফলং তথা। তথা মূলং রসাঃ সর্বে তেভ্যো ভাবা ব্যবস্থিতাঃ॥" ( নাট্যশাস্ত্র, যঠ অধ্যায় )

ষেমন ক্ষুদ্র বীজ অঙ্কুর, কাও শাখা প্রশাখা বিশিষ্ট বুহৎ বনস্পতিতে পরিণত হয়, ক্রমে যেমন তা মনোহর পুষ্পপল্পবে বিভূষিত হয়ে ওঠে এবং তার চরম পরিণতি বেমন বিচিত্র ফল সম্ভারে, তেমনি কবির অন্তর্গত রসবীজ আপন প্রাণশক্তির উল্লাসবশে শব্দ, অর্থ, অলংকাররূপে আপনাকে অস্থ্রিত, কুম্বমিত, মঞ্জরিত করে তোলে, সর্বশেষে পরিণত হয় সহন্দয়ের রুস্চর্বণায়। <sup>১</sup> নাটকের অভিনয় দেখে সহাদয় সামাজিকের মনে ধে আনন্দের সৃষ্টি হয় তাকেই রস নামে অভিহিত কবা হয়েছে। বিভাব, অমুভাব ও ব্যভিচারী ভাবের সংযোগে এই রদের উদ্ভব হয়। উদাহরণ স্বরূপ আমরা শৃংগার রদের কথা বলছি। এই রদের স্ষ্টকল্পে আমাদের প্রয়োজন নায়ক নায়িকার কায়িক উপস্থিতি; আরে। প্রয়োজন গন্ধভারে আমন্থর মলয় হিল্লোল ও জ্যোৎসা পুলকিত পরিবেশ। এদেরই ভরতমূনি 'বিভাব' বলেছেন। মিলন দৃশ্যে প্রেমিক যুগলের ভ্রুভঙ্গ, অপাকে চেয়ে থাকা এদের বলা হয়েছে 'অমুভাব' এবং ভালোবাদার অমুষক্ষ যে উদ্বেগ, উদ্বেজনা এদের বলা হয়েছে 'ব্যভিচারী' ভাব ৷ এই তিনটি ভাবের সমন্বয়ই হল রসের জনক। সাত্ত্বিক ভাব রস-স্জনের সহায়ক না হ'লেও এটি হচ্ছে অন্তঃশীলা ভাবের ছোতক। সান্তিক ভাব স্বতঃক্ষর্ত ; ভরত স্বস্ত প্রভৃতি আটটি দান্তিক ভাব, রতি প্রমুখ আটটি স্বায়ী ভাব ও বির্বেদ, গ্লানি প্রমুখ

<sup>🗦 ।</sup> প্রীবিষ্ণুপদ ভট্টাচার্য প্রণীত 'সাহিত্য মীমাংসা' গ্রন্থের পু: ৮৯ স্রইব্য ।

১৬৮ নন্দনতত্ত্ব

তেত্রিশটি ব্যভিচারী ভাবের উল্লেখ করেছেন। সহাদয় সামাজিক অভিনয়ের মাধ্যমে অভিনীত বিষয়বস্তুর সঙ্গে একাত্মকা অমুভব করে। দর্শক বিশ্বত হয় স্থান কাল ও পাত্রের ব্যবধান। তার মনে এক অপূর্ব ভাবাবেশ সঞ্জাত হয়। ভরতমূনি একেই রস আখ্যা দিয়েছেন:

> 'নহি রসাদ্ ঋতে কশ্চিদ্ অর্থ: প্রবর্ত্ততে তত্ত্র বিভান্নভাব-ব্যভিচারি-সংযোগাদ্ রস-নিম্পন্তি:।' নাট্যশাস্ত্র, ৬।৩৪॥

অর্থাৎ রস ব্যতীত কোন বিষয়ের প্রবর্তনা হয় না। সেই নাট্য বিষয়ে ভাবন বিভাব, অন্থভাব ও ব্যভিচারী ভাবের সংযোগে রস নিম্পন্তি হয়। এথানেও মতবিরোধের অভাব নেই। "সংযোগ ও নিম্পন্তি" এই কথা তু'টিকে কেন্দ্র করে পণ্ডিতরা বহু গবেষণাই করেছেন। তাঁর মতে ভিন্নধর্মী গাছগাছড়া ও প্রব্যের সংমিশ্রণে যেমন উৎকৃষ্ট পানীয়ের স্পষ্ট হয়, ঠিক তেমনি করেই বিভিন্ন ভাবের সমন্বয়ে রসের উৎপত্তি ঘটে। ভাবই হ'ল রসের ভিত্তিভূমি। বিভাব, অন্থভাব ও ব্যভিচারী ভাবের দারা 'উপগত' হরে স্বায়ী ভাব রসলোকের স্পষ্ট করে সহাদয় সামাজিকের মনে। এই তত্বটি নাট্যশাস্ত্রকারের ঢের পরবর্তীকালে তাঁরই অন্থসরণে সাহিত্যাচার্য বিশ্বনাথ কবিরাজ তাঁর 'সাহিত্য দর্পণ' গ্রন্থে ব্যাথাত করেছেন:

"বিভানেনাম্বভাবেন ব্যক্তঃ সঞ্চারিণা তথা। রসতামেতি রত্যাদিঃ স্থায়ী ভাবঃ সচেতসাম্॥"

রত্যাদি স্থায়ী ভাব যদি বিভাব, অন্ধভাব ও সঞ্চারী ভাব দ্বারা ব্যক্ত হয় তবে তা সহাদয় ব্যক্তির কাছে রস হয়ে দাঁড়ায়। পাঠক বা দর্শকের এই রসলোকে উত্তরণই হল কাব্যানন্দের আস্থাদন।

নাট্যশাস্থকার নাট্যশাস্ত্রের ষষ্ঠ ও সপ্তম অধ্যায়ে রসবাদের আলোচনা করেছেন। তাঁর আগেও আমাদের দেশে রসবাদের আলোচনার যে অসম্ভাব ছিল না সে কথা আমরা নাট্যশাস্ত্র থেকেই জানতে পারি। তরত নিজেই কোন অজ্ঞাতনামা গ্রন্থকারের রসতত্ত্ব সম্পর্কিত গ্রন্থ থেকে আর্থা ও অস্কুষ্ট্রত ছন্দেরচিত উদ্ধৃতি নিজের গ্রন্থে সন্নিবিষ্ট করেছেন। তাই রাজ্ঞশেখর ভরতকে 'রূপক' অর্থাৎ নাট্যরসের উদ্গাতা বলে স্বীকার করলেও নন্দিকেশ্বরকেই কাব্যরসের জনক বলে প্রচার করেছেন। রসবাদের উদ্গাতা প্রকৃতপক্ষে কে ছিলেন সেকথা ঐতিহাসিকের গবেষণার বিষয়। তবে ভরত মুনির হাতে সর্বপ্রথম

রসবাদ স্বন্ধরূপ পরিগ্রহ করে, একথা অস্বীকার করা যায় না। পরবর্তী যুগের পণ্ডিতদের লেথায় আমরা ভরতের উল্লেখ বার বার পাই। প্রথিত্যশা রসবাদী আনন্দবর্ধন ভরতকেই রসবাদের উদ্যাতা বলে স্বীকার করেছেন। ভট লোলট, শস্কুক, ভট্টনায়ক এবং আরো অনেকে ভরতের রসবাদকে কেন্দ্র করেই নিজ নিজ মতবাদ গড়ে তুলেছেন। নাট্যশাস্বে ভরত আটটি রসের উল্লেখ করেছেন। মুনিগণের প্রশ্নের উল্লের মহামতি ভরত বলেন:

"শুঙ্গার-হাস্থ-করুণ রৌদ্র বীর ভয়ানকাঃ

বীভৎসাদ্তত সংজ্ঞো চেত্যপ্টো নাট্যে রসাঃ স্থতাঃ।">

অর্থাৎ শৃঙ্গার, হাস্ত্র, করুণ, রৌদ্র, বীর, ভয়ানক, বীভৎস ও অভুত নামক আটটি রস নাট্যশাস্ত্রে পণ্ডিতগণ স্মরণ ক'রে থাকেন। এই রস অষ্টকের উৎপত্তি হ'ল ভাব অষ্টককে কেন্দ্র ক'রে। আটটি স্থায়ী ভাবকে অবলম্বন ক'রে শুঙ্গার প্রমুখ রদের উৎপত্তি। স্থায়ী ভাবগুলি হ'ল রতি, হাস. শোক, কোধ, উৎসাহ, ভয়, জুগুপ্সা ও বিম্ময়। নাট্যশাস্ত্রোক্ত রসের সঠিক সংখ্যা নিয়েও বিবাদের অন্ত নেই। শান্ত রদকে ভরত ধীকার করেন কি না সে সম্বন্ধেও গবেষণা ও বাদারুবাদের শেষ আজো হয় নি। শাস্তরসের স্বীঞ্তির জন্ম নাট্যশান্ত্রের ভাষ্যকার অভিনবগুপ্তের উত্তম প্রশংসনীয়। পরবর্তী যুগে শান্তরসকে ভরতের রস পরিকল্পনায় যোগ্য মর্যাদায় প্রতিষ্ঠিত করবার জন্ম তিনি নাট্যশাস্ত্রের বিভিন্ন পাঠ গ্রহণ করলেন। ভায়াকারের হাতে নাট্যশাস্ত্রের শ্লোকগুলির সামান্ত পরিবর্তন হ'ল এখানে ওখানে। রসের পর্যায়ে শাস্ত স্থান গ্রহণ করল এবং স্বায়ীভাব হিসেবে গৃহীত হ'ল 'নম' অথবা নির্বেদ! অভিনবগুপ্তের মত আনন্দবর্ধনও শাস্তকে রস হিসেবে স্বীকার করেছেন বটে তবে তিনি 'শম' অথবা 'নির্বেদ'কে শান্তের স্থায়ীভাব হিসেবে গ্রহণ করেন নি। তাঁর মতে 'তৃষ্ণাক্ষয় স্থৰ' অৰ্থাৎ সমস্ত কামনা নিবুত্তিজনিত সে আনন্দ বা স্থৰ্থ, সেই স্থুখই হ'ল শাস্তরদের স্থায়ী ভাব। বস্ততঃ ভরতের মতে শৃঙ্গার, রৌদ্র, বীর এবং বীভৎস রসই মুখ্যরস ও অক্তান্ত রসগুলি গৌণ। গৌণ রসগুলি মুখ্যরস থেকে জাত হয়। ডক্টর ভি রাঘবনকে অমুসরণ ক'রে শান্তরস সম্বন্ধে একথা বলা চলে যে ভরত তাঁর নাট্যশাস্ত্রে নয়টি রদের উল্লেখ করেন নি। ভরতের রসপরিকল্পনায় শান্তরদের স্থান ছিল না। পরবর্তী যুগের নাট্যশাস্ত্রে আমরা ৰে শান্তরসের উল্লেখ পাই তা ভায়কারদের যোজনা মাত্র।

১। শ্রীমনোযোহন ঘোষ কৃত 'প্রাচীন ভারতের নাট্যকলা' পৃঃ ২০ দ্রপ্টব্য।

এই প্রসঙ্গে শ্বর্তব্য, ভরতের নাট্যশাস্ত্র অভিনয়িক বা নাট্য সম্বন্ধীয় আলোচনা গ্রন্থ। তাই নাট্যশাস্ত্রের সমস্ত আলোচনাই অভিনয়কে কেন্দ্র ক'রে গড়ে উঠেছে। ভারতীয় সভ্যতার ইতিহাসে স্বপ্রথমে নাট্যকলার উপরে বিশ্লেষণী আলোচনার সার্থক বোধন হ'ল 'নাট্যশাস্থে'। কাব্যকলার ষেট্রু নাট্যকলার আওতায় পড়ে, দেট্রুর আলোচনাও আমরা এথানে পাই। ভর**তের** নাট্যরস সম্পর্কিত তত্ত্তলি ভরতোত্তর যুগের কাব্যদর্শ নির্ণয়ে প্রভৃত সাহায্য করেছে এ কথা আমন্ত্র আগেই বলেছি। মর্থেক নাট্যবস স্বষ্টর জন্ম ভরত নাট্য-শান্ত্রের ষষ্ঠদশ অধ্যান্ত্রে কাব্যশান্ত্রের অলংকার, দোষ, গুণ এবং লক্ষণ সম্পর্কে আলোচনা করেছেন নিপুণভাবে। ভরত-পরবর্তীয়গের আলংকারিকেরাকাব্যলক্ষণ ও কাবাদর্শ নিচার করতে গিয়ে ভরত প্রদর্শিত পথেই নিচরণ করেছেন, বারে বারে শ্বরণ করেছেন এই লোকোত্তর প্রতিভাকে। একথা সবজনস্বীকৃত যে ভারতীয় আলংকারিকেরা ভরতের কাছে অশেষ ঋণী। ভারতীয় নাট্যকলার উপরে প্রথম পূর্ণাঞ্চ আলোচন। ভরতের লোকজন্নী প্রতিভার দার্থক স্পষ্ট। ভরতের নাট্যশাস্থ্র নাট্যবেদ নামে অভিহিত হয়েছে কলা রসিকের কাছে। একে বলা হয়েছে পঞ্চম বেদ; ভারতীয়েরা সে মুগে কী গভীর শ্রন্ধার সঙ্গে নাট্যকে এবং কাব্যকে গ্রহণ করেছিল তার পরিচয় আমরা পাই এই পঞ্চমবেদ' আখ্যাটি থেকে। মহাভারতের মতই 'নাট্যবেদ'ও ভারতীয় সমাজ ও সংস্কৃতিকে ধারণ ক'রে রেথেছে। নাট্যশাস্ত্র 'সাধজনিক' এবং 'সাধজাগতিক'। মানবসমাজের যাবতীয় জ্ঞান, বিছা ও শিল্পকলার এয়োজন হয় নাট্য বা কাব্য রচনায়। অথিল বিশ্বব্রমাণ্ডে যা কিছু কল্পনীয়, তাকেই কাব্য বা নাটকের বিষয়ীভূত করা চলে ৷ তাই ছু'হাজার বছরের ছুম্মর ব্যবধান অতিক্রম ক'রে আজো আমাদের কানে ঋষি ভরতের বেদমন্ত ধ্বনিত হয়:

> ন তজজ্ঞানং, ন তচ্ছিল্লং, ন সা বিছা, ন সা কলা, নামৌ যোগো, ন তৎ কর্ম নাট্যেহস্মিন্

যন্ত্র দৃশ্যতে।" — নাট্যশাস্ত্র ১/১১৭॥
এমন জ্ঞান নেই, এমন শিল্প নেই, এমন বিভা নেই, এমন কলা নেই, এমন
যোগ বা কৌশল নেই, এমন কর্ম নেই য' নাট্যে দেখা যায় না। নাট্য
মাহুষের ধর্ম, রাষ্ট্রীয় ও সামাজিক জীবনের সঙ্গে ওতপ্রোতভাবে যুক্ত হয়ে
রয়েছে শারণাতীত কাল থেকে। এ মুগের মাহুষের জীবন থেকেও ভ্রি ভ্রি
নজীর দেওয়া যায় নাটকের সঙ্গে তাদের সমগ্র ব্যক্তিজীবনের নিগৃত সম্বন্ধটির।

ভরত: নাট্যশাস্ত্র

এমন কী মান্থবের নৈতিক জীবনের উপরও নাটকের প্রভাব দূর প্রসারী। আমরা বার বার বলেছি ঋষি রঁলার কথা। তিনি এক বান্ধবীর কথা বলেছেন যিনি দেক্ষপীয়রের 'ওথেলো' নাটকের অভিনয় দেখে আপন ব্যক্তিগত নৈতিক সমস্থার সমাধান করেন। নাট্যশাস্ত্রকার ভরতের যুগেও তেমন মান্থবের অসম্ভাব ছিল না। তাই নাট্যশাস্ত্রকার বলেছেন যে সব বিষয়ে উপদেশ দেওয়াও নাট্যের অক্সতম উদ্দেশ্য (স্বোপদেশজননং নাট্যং থলু ভবিশ্বতি)। তিনি আরো বললেন:

ধর্মো ধর্মপ্রব্রভানাং কামঃ কামোপসেবিনাম্।
নিপ্রহো ত্বিনীতানাং বিনীতনাং দমক্রিয়া।।
ক্লীবানাং ধাই চকক্র্মুৎসাহঃ শ্রমানিনাম্।
অব্ধানাং বিবোধশ্চ বৈত্যাং বিত্যামপি।।
ঈশ্রাণাং বিলাসশ্চ দ্বৈহ্ তঃথাদিতশ্য চ।
অর্থাপজীবিনামর্থো ধৃতিক্লদ্বিঃচেতসাম্॥

ত্বংথাতানাং শ্রমাতানাং শোকার্তানাং তপস্থিনাম্। বিশ্রামজননং লোকে নাট্যমেতদ্ ভবিশ্বতি॥>

নাট্য ধর্মচারীদের (শেথাবে) ধর্ম, কামোপদেবীদের (শেথাবে) কামভোগ, 
ভূবিনীতদের (করবে) নিগ্রহ, বিনীতদের (বাড়াবে) দমক্রিয়া (ইন্দ্রির 
সংখ্য । ক্লীবদের করবে সাহসী, বীরদের উৎসাহ বাড়াবে; নির্বোধদের বৃদ্ধি 
দেবে, বিদ্যানদের বিভা বাড়াবে, বড়লোকদের বিলাদের পদ্ধতি শেথাবে, 
তৃঃখগ্রন্থ লোকদের দেবে স্থৈর, অর্থার্জনকারীদের দেবে অর্থ (লাভের সংকেত), 
উদ্বিগ্রচিত্র লোকদের দেবে স্থিরতা।

এরপ সংসারে হতভাগ্য তু:খী, শোকার্ত, শ্রমক্রান্ত লোকদের বিশ্রামদান করবে এই নাট্য। এইভাবে নাটকের যে স্থান নির্দেশ করেছেন মহামূনি ভরত তা অত্যন্ত উচ্চে। মান্ত্র্যের সর্ববিধ কল্যাণ সাধনে নাটকের অনলস প্রশ্লাস। তাই বুবি নাট্যশাস্ত্রের প্লোকগুচ্ছ বেদমন্ত্রের সমাননা লাভ করেছে ভারতবর্ষীয় মান্ত্র্যের কাছে। নাট্যবেদে মান্ত্র্যের সর্ববিধ কল্যাণ করবার দায়িত্বটুকু নাট্যের উপর অর্পণ করেছেন নাট্যশাস্ত্রকার ভরত। শুধু ক্ষণিক আনন্দ দানই নাটকের কাজ নয়। নাটকের কাজ হ'ল মান্ত্র্যের জীবনে পূর্ণ কল্যাণের প্রতিষ্ঠা। এই মহৎ তত্ত্বের উত্তরাধিকার আমাদের দিয়েছেন আচার্য ভরত।

১ : শ্রীমনোমোহন ঘোষ প্রণীত 'প্রাচীন ভারতের নাট্যকলা' শীর্ষক গ্রন্থের ২২ পৃষ্ঠা দ্রষ্টব্য।

## নাটক, অভিনেতা দর্শকঃ নন্দনতান্ত্রিক বিচার

ভামরা সাধারণতঃ সার্থক নাটক-ভভিনয় শেষে ভভিনেতাকে ভভিনন্দিত করি। তাঁরাও নাটকেরা যবনিকা পড়লে মঞ্চরুট্ হ'য়ে সকলের ভভিবাদন গ্রহণ করেন সানন্দে, গর্বের সঙ্গে। প্রাকৃতজ্ঞনের বিচারে, রিসকজনের বিচারে এ ভভিনন্দন তাঁদের প্রাপ্য, এ সম্মান তাঁদের অজিত সম্মান। এ ক্ষেত্রে রিসকজন ও প্রাকৃতজ্ঞনের বিচারে ভেদ নেই। নন্দনতাত্ত্বিক বোধ সম্পন্ন সমালোচকের চোথে ব্যাপারটা অক্সভাবে ধরা পড়ে। তাঁর তির্থক দৃষ্টিতে এই সহজ ব্যাপারটা একটু অক্সরকম দেখায়। সেই তির্থক দর্শনভিন্দির কলশ্রুতি একটু বিশদভাবে বর্ণন করার প্রয়াস এই নিবন্ধের উপজীব্য। নাটক, অভিনেতা ও দর্শক এই ত্রয়ী পরিকল্পনার মৃল্যায়ন নাট্যরসকে ঘনপিনদ্ধ কায়ায় আমাদের সামনে উপস্থিত করবে। এই বিশ্বাদেই এই প্রবন্ধের স্থচনা। নাট্যকার নাটকের পরিসবে যে রসের স্থচন করেন তার সন্নিধি ঘটে দর্শকের মনে ভভিনেতার মাধ্যমে। দর্শকের মনোলোকে যে বন্ধের জগৎ সৃষ্টি হয় তা অবশ্রু নাট্যকারস্থ্র রসলোকের সামীপ্য লাভ করে হয়ত কিন্ধ তারা কথনই একীভূত হ'তে পারে না।

নাটক দেখে আমরা খুশী হই, হাসি, আবার কখন বা কাঁদি। এই যে অন্থভূতি বা আবেগের উদ্দীপন ঘটে আমাদের মনে, তার ম্থ্য উপলক্ষ্য হ'ল মঞ্চে আরুচ অভিনেতা ও তাঁর অভিনয়। অভিনেতাকে সভ্য এবং বাস্তব বলে ভাবা, অভিনীত দৃশ্যাবলীর বাস্তবতা সম্বন্ধে রুতনিশ্চয় হওয়া। সাধারণ দর্শকের মত রসিকজনও এগুলির শরীক হন। উদাহরণ দিই: নাট্যাচার্য শিশির কুমার রামের ভূমিকায় অভিনয় করেছেন। সীতার পাতাল প্রবেশের পরে যে করুণ দৃশ্যের অবতারণা হ'ল রঙ্গমঞ্চে তার কেন্দ্রবিন্দৃতে রয়েছেন অভিনেতা শিশির কুমার। তাঁর অনবছ্য অভিনয়, 'সীতা সীতা' ক'রে তাঁর সেই উদাত বিলাপ এক অনবছ্য নাট্যরুসে রসিকজনকে আপ্লুত ক'রে তুলত। নাট্যাচার্য-স্থই মঞ্চের জগং কিন্তু রামায়ণের জগং থেকে স্বতন্ত্র। বাল্মীকি বর্ণিত জগং, কল্পলোকে তার অধিষ্ঠান। তাঁর দেখা আমরা কেন্ট্র পাই নি। তাই নাট্যাচার্য ব্যঞ্জিত রামায়ণ আর বাল্মীকি স্থই রামায়ণ তারা এক নয়। নাট্যাচার্যের রামায়ণী কথা হ'ল অভিনয় আশ্রমী। দেই অভিনয়ের প্রেক্ষাপট হ'ল নাটক-ক্থিত ঘটনা সন্ধ্রবেশ। এই ঘটনাগুলি নাট্য-প্রবাহের গতিকে স্থচিত করে বোদ্ধা

দর্শকের কাছে। নাট্যকার যে বিশেষ পারম্পর্যে ঘটনা সন্ধিবেশ করেছেন তার একটি বিশেষ লক্ষ্য ও উদ্দেশ্য থাকে। দর্শকের মনের হান্নী ভাবকে উদ্দীপিত ক'রে, বিভাব, অন্থভাব ও ব্যভিচারী ভাবের সংযোগে দর্শকের মনে রসনিপান্তি হয়। অভিনেতার মনে ও রসের প্রস্রবণ উদ্বারিত হয় কী না সে প্রশ্নটা এক্ষেত্রে উল্লেখ্য। আমাদের মতে অভিনেতার মনে এই রসের উজ্জীবন ঘটে না। তিনি মিথ্যার বেসাতি করেন। এই মিথ্যাকে ক্ষণিকের জন্মও সত্য করে তোলার জন্ম তিনি যে কলাকৌশল প্রয়োগ করেন তা হ'ল তাঁর নাট্যরীতি। গ্রীক নাটকের chorus অথবা প্রাচীন সংস্কৃত নাটকের ক্ষরেধার—এঁদের ভূমিকা বিশ্লেষণ করলে আমতা অভিনেতার যথাযোগ্য ভূমিকাটুকু সম্বন্ধে সচেতন হ'য়ে উঠব। প্রাচীন গ্রীক নাটকে Thespion বা অভিনতার আবির্ভাব ঘটল রক্ষমঞ্চে এইপূর্ব ৫৩৪ সালে। তার আগে chorusই ছিল গ্রীক নাটকের মধ্যমণি। অভিনেতার অভ্যুদ্য তথনও হয় নি গ্রীক রক্ষমঞ্চে। chorus বা স্বত্রধার বলে চলেছেন:

"The King sits in Dunfernline town Drinking the blue-red wine; O where will I get a skealy skipper To sail this new ship O' mine'."

যথনি রাজার উক্তিটুকু রাজকীয় গান্তীর্যে অপর একজন বললেন রশ্বমঞ্চ থেকে স্থত্তধার নীরব হ'য়ে গেলেন ক্ষণিকের জন্ম। তথনি আধুনিক নাটকের বীজ উপ্ত হয়ে তা কালক্রমে আজকের মহীক্রহে পরিণত হ'ল। নাট্যরস ঘনীভূত হ'য়ে 'নতুন জন্ম' নিল অভিনেতার অভিনয়ে; chorus ধীরে ধীরে আত্মগোপন ক'রে চলল; এই আত্মগোপনের পালা আজো চলছে। অভিনয়-রীতিতে এই ষে পরিবর্তন ঘটল, এ পরিবর্তন বৈপ্পবিক। নাট্য সমালোচক আর্নট এই রীতি পরিবর্তনকে ব্যাখ্যাও করলেন এই ভাবে:

"Once the initial step of separating actor from chorus had been taken, the rest followed easily. The introduction of a single actor made dramatic action possible and the addition of a second, ascribed to Aeschylus, increased it. Sophocles added a third, in which he was followed by Aeschylus in his latter plays and except perhaps for one dubious case, the ১৭৪ নন্দনতত্ত্ব

Oedipus at Colonus of Sophocles, this number was never exceeded. Although the number of actors was limited there was no such limit to the number of parts they could play.

একই অভিনেতাকে একাধিক ভূমিকায় অভিনয় করতে হ'ত প্রাচীন গ্রীক নাটকে; অবশ্য এই রীতির উপযোগিতা আজও একেবারে শেষ হয়ে যায় নি। আধুনিক নাটকেও 'Double role' বা তারও বেশী ভূমিকায় একই অভিনেতাকে দেখা যায়। অতএব বলা চলে সার্থক অভিনয়ের জন্ম অভিনীত চরিত্রের সঙ্গে অভিনেতার একাত্মীকরণ তত্ত্বুকু গ্রাহ্ম নয়। প্রাচীন গ্রীক নাটকে অভিনেতার ভূমিকা সম্বন্ধে আর্নিট মন্তব্য করলেন: The actor's role was at first subordinate to that of the chorus. His function was that of interlocator. In the Suppliant women of Aeschylus, not, as was once thought, the earliest complete play we have, but certainly modelled on early patterns, there are two actors, but they hardly address each other at all—the story is told by the interchanges between actor and chorus. In time the actor's importance increased.

অর্থাৎ ঐতিহাসিক সত্যের পুনরাবৃত্তি ক'রে বলা চলে যে কালক্রমে অভিনেতার ভূমিকা গুরুত্বপূর্ণ হ'য়ে উঠল আধুনিক নাটকের বিবর্তনের পরিপ্রেক্ষিতে। অবশ্য ঐতিহাসিক দৃষ্টিকোণ থেকে বিচারে অভিনেতা থে গুরুত্ব এবং প্রাধান্য পেয়েছেন সেই গুরুত্বটুকু তার প্রাণ্য নয় নন্দনতাত্তিক বিচারের মাপকাঠিতে। অভিনেতা ভাব-সকালনের উণায় বা পন্থা মাত্র । তাঁর প্রযুক্ত নাট্যরীতির তিনি ধারক ও বাহক। শুধু রীতিই বা বলি কেন অভিনয়ে উপদাপিত বিভিন্ন চরিত্র চিত্রণে অভিনেতার ভূমিকা বহুরূপীর ভূমিকা থেকে কোনক্রমেই স্বতন্ত্র নয়। প্রাচীন গ্রীক্ত নাটকে যথন মুখোস প'রে অভিনয় রীতির প্রচলন ছিল, তথনই একই অভিনেতা একাধিক ভূমিকায় অভিনয় করার সময় মুখোস বদলের সঙ্গে সঙ্গে চরিত্র বদলও ক'রে নিতেন। মুহুর্তের মধ্যে মন্থয়া-চরিত্রের মৌল কাঠামোর বদল হয় না। বাইরের ছন্মরপ ক্রত বদল করা চলে। অভিনেতা যথন অভিনীত চরিত্রের রূপ পরিগ্রহ করেন

১। Peter D. Arnott প্রণীত An Introduction to the Greek Theatre পৃ: ২০ ক্টব্য।

তথন সেটি হয় তাঁর ছদ্মরপ। এই ছদ্মরপই নাট্যপ্রবাহকে সচল ক'রে রাথে।
এই রূপের সঙ্গে অভিনেতার একীভূত হওয়ার প্রশ্নটাই অজ্ঞতাপ্রস্থত। আর্নিট বললেন গ্রীক নাটকে অভিনেতার ভূমিকা প্রসঙ্গে:

"The actor changed his character with his mask.
Which could be done quickly; it was thus possible
For one actor to take several parts without delay

Or loss of dramatic continuity." (Greek Theatre 9: 6.) অতএব ক্রোচের ভাষার অন্নবর্তন ক'রে বলা চলে যে অভিনেতার অভিনয় রীতি হ'ল Technique of externatisation, তিনি মুহুর্তের মধ্যে তাঁর অভিনয় আঞ্চিকের মাধ্যমে আপনাকে অদিপিউস ক'রে তললেন মঞ্চের উপরে . কিছক্ষণ পরেই তার ভূমিকা বদল হ'ল এবং তার সঙ্গে তার মুখোস এবং সাজপোষাক ও ; নবনৰ রাতি-আশ্রহী অভিনেতার অভিনয়ের স্বট্রুই এই রীতি বা আঞ্চিক। সেই রীতির মাধ্যমে তিনি মঞে অনুষ্ঠিত ঘটনাবলীর সঙ্গে যুক্ত হন কথন তার নিয়ন্তা হিসাবে আবার কথন বা নিয়ন্ত্রিত হিসাবে; মঞ্চে প্রদর্শিত ঘটনা পারস্পর্যের নিষ্ঠর চক্রতলে তিনি কখন বা পিষ্ট হন। প্রথম ক্ষেত্রে দর্শকের মনে ধীরোদান্ত নায়কের চিত্রটি অক্ষিত হয়: বীর রুদে আবার কখন বা রৌদ্রেদে দর্শকমন আপ্লুত হ'য়ে ওঠে। দ্বিতীয় ক্লেত্রে দর্শকের মনে করুণরদের সঞ্চার হয়, সমবেদনায় তার মন ভরপুর হয়ে ওঠে। আরিস্ততলের ট্যাজিক হিরোর দেখা পাই। ট্যান হাডির Mayor of Casterbridge এর মেয়ুরকে দেখে আমরা এই ধরনের সমবেদনাবোধ করেছি। নাটক যথন আমর। পড়ি তথন তার যে আবেদন, তার থেকে আবেদনটি ভীব্রতর হয় যদি আমর। নাটকের অভিনয় দেখি ? এটি কেন হয় ? এর উত্তর খুঁজতে হ'লে আমর। অভিনেতার ভূমিকা সম্বন্ধে সচেত্র হ'য়ে উঠি।

যে দর্শক অত্যন্ত স্পর্শকাতর ও সচেতন, যার কল্পনা অতি তুচ্ছ নিশানা দেখে উদাম হ'য়ে ছুটতে আরম্ভ করে, তার পক্ষে নাটক না দেখাই ভালো। মঞ্চে নাটকের অভিনয় দেখার তার প্রয়োজন নেই। বরং নাটক দেখলে তার কল্পনা মঞ্চ-উপস্থাপিত ঘটনী সংস্থাপনের ছারা কিয়ৎ পরিমাণে আবদ্ধ হয়ে তার প্রসারকে ক্ষ্ম করতে পারে। উদাহরণ দিই —আমরা মঞ্চে নানান্ ধ্রনের প্রেক্ষাপট ও দৃশ্যপট ব্যবহার ক'রে সংস্কৃতিবান সহ্লদ্ম সামাজিকের রুলোপলন্ধিকে নানাভাবে ব্যাহত করে এসেছি অনেক দিন ধরে। তাই

আধুনিক নাট্যদর্শনে এই ধরনের প্রেক্ষাপট ও দৃশ্রপটের ভূমিকা সঙ্কৃচিত হ'মে এসেছে। দর্শকের দৃষ্টিকে তথা কল্পনাকে যেমন প্রেক্ষাপট ও দৃশ্রপট কুল্ল ও সঙ্কৃচিত করতে পারে, ঠিক তেমনি ক'রে অভিনেতার অভিনয়ও সময়ে সময়ে তাকে ক্ষন্ন করে, পীড়িত করে। যে ক্ষেত্রে অভিনেতা দর্শকের মনে রসের প্রস্রবণকে উদ্বারিত ক'রে দিতে সহায়ক হয়, সেক্ষেত্রে অভিনেতা হাততালি পায়, তাকে আমরা সাধুবাদ দিই। এখন প্রশ্ন করা যেতে পারে যে অভিনেতা কেমন ক'রে, কোন অর্থে দর্শকের মনে রুসের উজ্জীবনে সহায়ক হয় ? অভিনীত চরিত্রের ব্যবহার সম্বন্ধে কী অভিনেতার সাক্ষাৎ জ্ঞান ও সাক্ষাৎ জ্ঞানের প্রতীতি থাকা প্রয়োজন ? অভিনেতার সাক্ষাৎ জ্ঞান না থাকলেও বোধ হয় চলে; কিন্তু দর্শকের পক্ষে এই সাক্ষাৎ জ্ঞানটুকু অপরিহার্য। মনে করা যাক একজন বন্ধ্যা সন্তানহীন অভিনেত্রী সভ্য পুত্রহারা জননীর ভূমিকায় অভিনয় করছেন। প্রেক্ষাগৃহে উপস্থিত মায়েরা কেঁদে আকুল হয়ে উঠেছেন তাঁর অভিনয় দেখে। অভিনেত্রী দৃশ্রপট পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে সাঞ্চ্যরে প্রত্যাবর্তন ক'রে সহকর্মীদের সঙ্গে রঙ্গরসিকভায় মেতে উঠলেন; হয়ত বা একটা সিগারেটই ধরিয়ে বদলেন। প্রেক্ষাগৃহে দর্শক মায়েরা তথনো আঁচল দিয়ে হয়ত চোথের জল মুছছেন। শুধু তাই নয়, আরিস্ততলীয় ক্যাথারদিদ তত্ত্ব দিয়ে সমন্ত করুণ ব্যাপারটার ব্যাথ্যা করলে মঞ্চে এই দৃশ্য সংস্থাপনার ক্ষণটুকু আমাদের ব্যবহারিক জীবনেও যে বহুলাংশে প্রভাব বিস্তার করবে, এই সত্যটুকুকে স্বীকার করতে হয়। এই প্রসঙ্গে আমরা মালভিদা ফনুমাইদেন বার্গের রঁমা রঁলাকে লেখা পত্রটির কথা স্মরণ করতে পারি। তিনি রঁলাকে লিখেছিলেন যে ওথেলো নাটকের অভিনয় দেখে তিনি তাঁর আবেগগত জীবনের সমস্থার সমাধান খুঁজে পেয়েছেন। যে সব অভিনেতা তাঁদের অভিনয় আন্ধিকের স্বষ্ঠ প্রয়োগ করে এক ধরনের নাট্য-আশ্রয়ী ঘটনার gestalt মঞ্চের উপর গড়ে তুলেছিলেন তার মধ্যেই ছিল মালভিদার ব্যক্তিগত জীবনের সমস্তা সমাধানের ইঙ্গিত। সেই সমাধানটুকু খুঁজে দেওয়ার দায়িত্ব এবং কৃতিত্ব অভিনেতার ছিল না; সে কৃতিস্বটুকু সম্পূর্ণরূপে মালভিদার। মালভিদা আপন কল্পনায় যে রোমাণ্টিক জগৎ স্বষ্ট করেছিলেন তার উপাদান তিনি আহরণ করেছিলেন আপনার অভিজ্ঞতা থেকে, আপন জীবনের পত্রপুট থেকে। আপনার মনের মাধুরী মিশিয়ে তিনি বে রূপের জগৎ সৃষ্টি করলেন, সেই রূপের টুপ থেকেই তিনি তার আবেগগত জীবনের সমস্ভার সমাধানটুকু উদ্ধার করলেন। মালভিদা আপন রোমাণ্টিক প্রেমবিরহের জগতটুকু স্থাষ্ট করেছিলেন বলেই তিনি সমাধানটুকু খুঁজে পেয়েছিলেন সেই আপনস্থ রসের জগৎথেকে। এখানে মালভিদা হ'লেন স্বয়ং জ্রষ্টা। দর্শকের মনে রসের সঞ্চার ব্যাপারে অভিনেতা উপায় মাত্র। মঞ্চাসজ্জা, বহিরক্বের উপকরণ, দর্শকের মানস প্রস্তুতি ও প্রবণতা—এরা যেমন দর্শক মনে রসের উত্বারণে সহায় হয়, ঠিক তেমনি করে সহায় হয় অভিনেতা ও তাঁর অভিনয়।

পুর্বেই বলেছি অভিনেত। মিথ্যার বেসাতি করেন। যে অফুভব তাঁর নেই, তিনি সেই অমুভূতির আলেখ্য রচনা করেন। আগের দেওয়া বন্ধ্যা अভिनেত্রীটির উদাহরণে আবার ফিরে আদা যাক। যে মেয়ে 'মা' হল না দে আর সন্তান হারানোর বেদনা অমুভব করে কী করে ? অভিনয় আদিকের মাধ্যমে দে একটা 'এ্যাবস্টাক্ট' বেদনার ছবিকে মঞ্চে দভ্য করে তলেছে কোন মন্ত্রবলে, এটি আমাদের ভেবে দেখা দরকার। সহাদয় সামাজিক যে বেদনা বোধ করছেন, সে বেদনা অভিনেতার নেই, অথচ তিনি অপরকে বেদনাটক অহুভব করানো ব্যাপারে প্রধান উপায়। দর্শকমনে সস্তানহার। মায়ের বেদনাটুকু অসীম কারুণো সভা হয়ে ওঠে দর্শকের কল্পনার প্রসাদ গুণে। দর্শকের কল্পনাকে উজ্জীবিত করে তোলে অভিনেতার অভিনয় নৈপুণ্যে। সেই অভিনয় নৈপুণ্যই হ'ল দর্শকমনে সৃষ্টিকর্ম উজ্জীবনের Stimulus, রক্তবর্ণ বস্ত্রথ গু বেমন প্রমন্ত বলীবর্দের পক্ষে উদ্দীপক মাত্র। তেমিধারা অভিনেতার অভিনয়ও দর্শকের মনে রদের প্রস্রবণের উদ্দীপক : লালকাপড়ের দায়িত্ব কতটুকু থাকে প্রমত যতের সংহার লীলায় তার গাণিতিক হার নির্ণয় অত্যন্ত তুরুহ কর্ম। ঠিক ঐ ভাবেই সন্তুদয় হৃদয় সংবাদীর স্ষ্টিকর্মে অভিনেতার অবদানটুকুর অকিঞ্চিৎকর পরিমাণটুকু নির্ণয় সাপেক। একমাত্র পুত্রকে পিতা হত্যা করছেন, আপন পুত্রকে চিনতে না পেরে, এই দৃশটুকু সোহরাব রোন্ডাম নাট্য আখ্যানের climax; এই দুখো ও রোন্তাম দোহরাব—প্রবুদ্ধ মহাযোদ্ধা ও ভক্কণ উদীয়মান বীরের ভূমিকা নিয়েছেন। তাঁদের দাজ-পোষাক, ঢাল-তলোয়ার. र्याक्रर्रान, मर्र्वाभित छाँएनत अञ्चननात्र रकोमन, वीत्रक्-वाक्षक भएक्क्रभ छ ও গতি—এরা যুক্ত হয়ে পিতাকে পুত্র হত্যায় উধুদ্ধ করেছে—আর এই সমগ্র দশুটি দর্শকের মনে করুণ রদের প্রত্রবণকে উন্নারিত ক'রে দিয়েছে। নাটকের পরিণতি সোহরাবের মৃত্যু, এই কঙ্কণ ঘটনাটি একটি ব্যঞ্চনামর সংকেত। এই সংকেত্টি দেখার সঙ্গে সঙ্গেই 'দর্শক মনে' অভিনীত ঘটনা পারস্পর্বের climax-

টুকু দেখা দেয়। 'দর্শকমনে' কথাটি ইচ্ছা করেই ব্যবহার করলেম কেননা নাটকের climax অনেক সময়েই অমনোযোগী দর্শকের মনে কোন রেথাপাত করে না। ওথেলো যথন নিদ্রাগতা ডেমডিযোনাকে হত্যা করতে অগ্রসর হচ্ছেন—তাঁর সেই ভীষণ-স্থন্মর 'সলিল্কি'—"Put out the light and then put out the light"—হয়ত আপনার পাশের দর্শককে একেবারেই প্রভাবিত করতে পারে নি। তিনি হয়ত ঠিক দেই মুহুর্তে হাই তুলতে তুলতে ছড়িতে সময়টা দেখছেন, নাটক শেষ হ'তে তথনো কত দেরী ? তাই বলছি, প্রতিটি মনোযোগী দর্শকের মনে নাটকটি অভিনীত হয়; দর্শকমনে আর এক রীতিতে, আর এক চঙে ঘটনাগুলি সন্নিবিষ্ট হয়। ঘটনাবলী যেভাবে সংস্থাপন ক'রে নাট্যকার র'সকজনকে আনন্দ দিতে চেয়েছিলেন, তার বহু বিচ্যুতি ঘটে মঞ্চে ঘটনাবলীর সংস্থাপনায়, অভিনেতার সাজসজ্জা, মঞ্চমজ্জা ও অভিনয় আঙ্গিকের প্রসাদে দর্শক যথন তাকে গ্রহণ করেন তথন আবার তিনি মঞ্চে অধিষ্ঠিত ঘটনাপ্রবাহকে, অমুভূতির তরঙ্গকে 'আপন' করে নিয়ে আর একভাবে তাকে আস্বাদন করেন। স্বতরাং দর্শক আপন নাট্যন্ত্রগৎ সৃষ্টি করেন, একথা বললে অত্যক্তি হয় না। সে জগতের সঙ্গে মঞ্চের জগতের কোন মিল নেই; মঞ্চী সংকেত মাত্র। নাট্যকার কথিত 'জীবস্ত জগং' মঞ্চের মধ্য দিয়ে অভিনেতার অভিনয় ও আনুষঙ্গিক সংঘটনকে আশ্রয় ক'রে দর্শকের মনে আর এক 'জীবস্ত জগতের' সৃষ্টি করে। এই চুই জীবস্ত জগতেও কোন মিল নেই। মনে করা যাক রামের রাজ্য অভিষেক দৃশ্য মঞ্চে দেখানো হচ্ছে। বাল্মীকি রামায়ণের রামের রাজ্য অভিযেকের কল্পনা সেই কাল ও দেশের দার। নিদিট। তা কল্পনার বস্তা। মঞ্চে তার যে অক্ষম পরিকল্পনা করা হ'ল তার সঙ্গেরামের রাজ্য অভিষেকের (যদি তা বাস্তবে কোনদিন হয়েও থাকে) কোন সাদৃশ্যই থাকতে পারে না। আবার এ যুগের কোন একজন দর্শক হয়ত প্রেক্ষাগৃহে ব'সে সেই রাজ্য অভিষেক দৃষ্ঠটি দেখছেন; তিনি হয়ত রাণী এলিজাবেথের রাজ্য-অভিষেক উৎসবে যোগ দিয়েছিলেন—তাঁর সেই রাজ-ঐশ্বর্য দেখার হয়ে। তিনি তথন আপনার মনে সেই নতুন ঐশ্বর্যময় রাজসভা থেকে কিছু কিছু এশ্বর্য চয়ন ক'রে রামের অভিবেক ক্রিয়াটুকু সম্পন্ন .করবেন আপন মনের কল্পনাসমুদ্ধ রাজ্যভায়। অবস্থা একথা এথানে বলে রাখা ভালো বে সাংকেতিক নাটকে, এগাবদার্ড নাটকে দর্শকের কল্পনা সবচেয়ে বেলী প্রাধান্ত পার। সাধারণ তথাকথিত বাত্তবধর্মী নাটকে দর্শকের কল্পনা

পুঁটিনাটি বিষয়ের ভারে ভারাক্রাস্ত হ'য়ে পড়ে। অবশ্য সত্যিকারের সহদয়
সামাজিক এইসব ছোটথাটো বাধা অতিক্রম ক'রে কল্পনার ঘোড়ায় চড়ে সাত
সম্দুর তেরো নদী পার হ'য়ে ধান অনায়াদে। তিনিই আমাদের রসশাল্পে
কথিত রসিক স্বজন, সহদয় হৃদয় সংবাদী।

অতএব দেখা যাচ্ছে যে, নাটকে প্রধান ভূমিকা নাট্যকারের নয়; তা হ'ল দর্শকের। রবীন্দ্রনাথ বললেন:

"একাকী গায়কের নহে 'ড' গান, গাহিতে হ'বে হুইজনে,

একজন গাবে খুলিয়া গলা, আরেকজন গাবে মনে।"

নাটকে যিনি মনে মনে নাট্যরচনা করছেন তিনিই প্রধান। যিনি অভিনয় করছেন তিনি রেলের লেবেল ক্রসিং-এর সিগনালারের ভূমিকাধারী। তিনি নানান আদিকে সংকেত করছেন; আর প্রেক্ষাগৃহ ভাঁত দর্শকদের অধিকাংশই সেই সংকেতে সাড়া দিচ্ছেন। প্রেক্ষাগৃহে যদি হাজার দর্শক বসে রামায়ণে বাণিত রামের রাজ্য অভিষেক দৃশুটি দেখেন, তবে একথা অনম্বীকার্য যে তাঁরা সবাই একই দৃশু থেকে রসসন্তোগ করছেন না। মঞ্চে অমুষ্ঠিত দৃশুটি সংকেতথাত্র। হাজার মনে সেই সংকেত হাজার ছবির স্পষ্ট করেছে—রঙে ও রেথায়, ঐশর্যে ও ঋদ্ধিতে; এরা প্রত্যেকে প্রত্যেকের থেকে ভিন্ন ও স্বতন্ত্র। তাই সব দর্শকের রসসন্তোগ একই কোটির হয় না। প্রত্যেকের রসসন্তোগ হ'ল ভিন্ন কোটির।



## নাটক ও নাটকীয়ভাঃ বিংশ শভকের ইংরেজী ও জার্মান নাটক

আমরা সাধারণভাবে 'নাটুকেপনা' কথাটিকে নিরুষ্ট অর্থে গ্রহণ করি ৷ জীবনের সঙ্গে সহজ যোগটুকু, জীবনের সঙ্গে সাযুজ্য এবং সামীপ্যটুকু হারিয়ে ফেললে, আমরা মাহুষের ব্যবহারে এই 'নাটুকেপনা' লক্ষ্য করি। অর্থাৎ কেউ ষদি বয়োজােষ্ঠদের সঙ্গে সঞ্জে বয়ােকনিষ্ঠদের সঙ্গেও 'আজে, আপনি' করে কথা বলেন একটা করুণ বিনয়ের ভঙ্গি করে তবে তাকে 'নাটুকেপনা' আখ্যা দেওয়া যেতে পারে। অথবা কেউ যদি ঘরে স্ত্রী-পুত্র কন্মার দক্ষে মাইকেলী অমিত্র-ছন্দে 'কী কহিলি বাসন্তী' চঙে কথাবার্ডা বলেন, 'নাটুকেপনা' বলা যেতে পারে। এককথায় অস্বাভাবিক বা অতি স্বাভাবিক আলোচনা অনেক সময়ে নাটুকেপনা বলে নিন্দিত হয়। আলোচনার স্ত্রপাতে আমরা এই কথাটি বলতে চাই যে জীবন নাটক নয়। অবশ্য প্রম সংস্কৃতিবান ভোজদেব বলেছিলেন যে শিল্প ও জীবন সমার্থক। সঙ্গে শিল্প রসের কোন পার্থক্য নেই। ব্রাহ্মণ্য সাহিত্যে তথা জৈন সাহিত্যে যেভাবে চতুঃষষ্ঠি ও দ্বিসপ্ততি কলার কথা বলা হয়েছে, তার ফলে জীবন ও শিল্পের নৈকট্য নিশ্চয়ই স্বপ্রতিষ্ঠিত হ'য়েছে। অবশ্য জীবন এবং কলাকে সমার্থক বলে গ্রহণ করতে অনেকেই ইতন্ততঃ করবেন। রামায়ণ, মহাভারত, ভর্ত হরির বাক্যপদীয়, ক্ষেমেন্দ্রের কলাবিলাস প্রমুথ গ্রন্থে বিভিন্ন কলার দ্থাদ্থ বর্ণনা পাওয়া যায়। এতদ্যতীত প্রাচীন জৈন সাহিত্যের সমবায়াক, নায়াধামকহা, বাজপ্রণীয়, ঔপপাতিক, নন্দীসূত্র প্রাথুথ আগম গ্রন্থে আমরা বিভিন্ন কলার বর্ণনা ও ব্যাখ্যা পাই। এতদ্যতীত কল্পস্ত্র স্কবোধিকা টীকা, কল্পত্ত সন্দেহ বিষোষৌধিটীকা, কল্পত্তার্থ প্রবোধিনী-টীকা, জম্বদীপ প্রজ্ঞপ্তি টীকাও আবশ্বক নিযুক্তি-টীকায় এই সব কলার ব্যাথ্যা ও বর্ণনা পাওয়া ধায়। পুরুষদের জন্ম বাহাত্তরটি কলা ও মেয়েদের জন্ম চৌষ্টিটি কলার নির্দেশ আছে এই জৈন শিল্প শাস্ত্রে। জীবন ও শিল্পের এক ধরনের সমীকরণকে প্রাচীন শিল্পশাস্ত্রীদের কেউ কেউ সমীচীন বলে মনে করেছেন।

কিন্ত এই ধরনের সিদ্ধান্ত বোধহয় যুক্তিসক্ষত নয়। শিল্প বিভিন্ন রসের বোগান দেয় জীবনের বিভিন্ন সময়ে। হাস্তারসের কথাই ধরা যাক্। জীবনের অসক্ষতিই হ'ল হাস্তারসের উপজীব্য। অসক্ষতি জীবন নয়। আবার অসক্ষতি শিল্পও নয়। রবীন্দ্রনাথের কথায় স্থমিতিবোধই হ'ল শিল্প। তবে হাস্তরসের মধ্যে সঙ্গতির স্থান কোথায় ? অসঙ্গতি হাস্তরসের প্রাণ হলেও, পরিবেশিত শিল্পরদের মধ্যে সঙ্গতি থাকা খবই দরকার। জীবনের তু'টি ঘটনা পারস্পর্যের বা ভাব পারস্পর্যের মধ্যে অসঙ্গতি থাকলে তবেই তা 'কমিক' হয়ে ওঠে। কিন্তু বৃদ্ধির বা আবেগ অন্নভৃতির কাছে তাকে উপস্থিত করার সময় তাকে স্থান তির সাজপোষাক পরিয়ে হাজির করতে হয়। সেটা হল আর্টের Form এর দিক, রূপের দিক। আর যে অসঙ্গতিকে আশ্রয় করে হাশ্যরস উন্নারিত হয়ে উঠে, তা হল জীবনের অসঙ্গতি, জীবন সত্যের অসঙ্গতি। এটা হল Content-এর দিক। অবশ্য রূপের টুপটাই যে শিল্পের এবং সভ্যের সবটুকু সেকথা কবি কীটস্ বলেছেন। এই রূপের কথাটাই হল নাটকের উপজীব্য। অবশ্য নাট্য-সত্যকে বোঝার জন্ম বোধ হয় জীবন সত্যের প্রয়োজন হয়। জীবন সত্যের পটভূমিকায় স্থাপিত করে তবেই আমরা নাট্যসত্যকে স্বরূপে বোঝার চেষ্টা করি। নাট্যরসের উপভোগের সঙ্গে শঙ্গে আমরা নাট্য-সভ্যকে স্বীকার করে নিই। জীবনের সঙ্গে কোথায় যে গরমিল হল সেটাও কিছ আমাদের অবচেতন মনে ধরা পড়ে। হয়ত সজ্ঞানে জ্ঞানাত্মিকা প্রক্রিয়ার সাহায্যে আমরা জীবন সভ্য ও নাট্য-সভ্যের মধ্যেকার বিভেদের চুলচের। বিচার করতে বসি না। কিন্তু আমাদের নির্জ্ঞান মন, আমাদের অবচেতন মন সেই প্রভেদটুকু সম্বন্ধে সব সময়েই সচেতন থাকে। জীবনসত্যের মধ্যে **স্রষ্টাকে** ক্রিয়াশীল করে তোলার জন্ম একটা আহ্বান আছে। সেই আহ্বানে সাড়া না দিলে মনে হয় কর্তব্যচ্যতি ঘটেছে। এটা অনেক দার্শনিকের চোখে Categorical impreativeএর মত। কোন কিছু আমার করা উচিত, এটুকু জানতে পারলে আমি তা না করে থাকতে পারি না; অস্ততঃ তা করতে না পারলে মনে মনে অশান্তি ভোগ করি। একেই আমি বলব জীবন সভ্যের চ্যালেঞ। এটি জীবনে আছে; শিল্পে নেই। বাড়ীর সামনের রান্ডার মাত্রৰ খুন হচ্ছে দেখলে, আমি চুপ করে বসে সেই হত্যাদৃশ্য উপভোগ করি না। হয় নিজে ছুটে বাই আততায়ীর হাত থেকে মুমুর্ব্যক্তিটিকে বাঁচাবার জ্ঞান না হয় পুলিশে থবর দিই অথবা লোকটির প্রাণরক্ষার জক্ত অতা কিছু করি। কিছ রক্ষমঞ্চে ওথেলোর হাত থেকে ডেসডিমনাকে বাঁচাবার জক্ত কোন চেষ্টাই করি না । রক্তমঞ্চের সভ্য আমাকে উদ্বোধিত করে, আমাকে কাঁদায়, হাঁসায়। কিছ মনস্তত্ত্বে Stimulus বা উদ্দীপকের বে ভূমিকা, সে ভূমিকা নাট্যসভ্যের নয়।

তথুনি তথুনি আমাকে কোন কাজে উদ্বুদ্ধ করে না নাট্যসত্য। শাস্ত সমাহিত হয়ে (একে মনন্তাত্ত্বিক পরিভাষায় Psychical distance বলা হয়েছে) আমরা নাট্যসভ্যকে উপলব্নি করি। জীবন সভ্যের সঙ্গে ভার যোগ এবং বিয়োগ, তুটোই হয়ত বুদ্ধি দিয়ে বুঝি। কিন্তু ডেসডিমোনাকে বাঁচানোর জন্ত আমি রক্ষঞ্জের দিকে ছুটে যাই না। মনে মনে অস্পষ্টভাবে জানি নাট্যসত্য জীবনসত্য নয়। জীবনের কোন একটা থণ্ড সত্যকে নাটক ফলবান করে তোলে। এই ফলবানভাই নাটকীয়ত্ব। মেঘনাদ যেখানে সাধারণ জীবন সত্যে আপনাকে সত্য করে তুলেছিল তার কথা আমরা জানি না। শ্রীরামচন্দ্রের জীবনে কি ঘটেছিল ত। আমাদের অজ্ঞাত; কিন্তু শ্রীরামচন্দ্রের সবটুকুই শিল্প সত্য, সবটুকু নাট্যসত্য। মেঘনাদের জীবন সভ্য ( যদি তা থেকে থাকে ) শ্রীরামচন্দ্রের মতই অপরিজ্ঞাত; তাদের নাট্য সত্যই হ'ল রবীন্দ্রনাথের ভাষায় রূপের টুথ। তাকে অস্বীকার করা যায় না। আর তাকে অম্বীকার করলে শ্রীরামচন্দ্র ও মেঘনাদের অন্তিত্তকে অম্বীকার করা হবে। ঠিক এই কারণেই আদি কবি বাল্মীকিকে নারদ মুনি বললেন; 'সেই সত্য যা রচিবে তুমি'। বোধ হয় এই অর্থেই ভোজদেব জীবন সত্য ও কাব্য সভ্যকে সমার্থক বলেছিলেন। কিন্তু একটি বিশেষ পরিপ্রেক্ষিতে এই কলা স্ত্যু হয়ে উঠলেও এটি সাবিক সতা নয়। অর্থাৎ নিরস্কুশভাবে বলা চলে না যে জীবন সত্য ও নাট্য সত্য একই। এই প্রসকে বলে রাখা ভালো, ভরতমূনি প্রমুখ শিল্পশাস্ত্রীরা নাট্যরস ও কাব্যরসকে সমার্থক বলেছেন। অর্থাৎ শিল্পরস বলতে তার। নাট্যরদকে যেমন বুঝেছেন, তেমনি কাব্যরদকেও বুঝেছেন।

প্রেক্ষাগৃহে বদে আমি যথন রঙ্গমঞ্চে উপস্থাপিত নাট্য সত্যের অমুধাবন করিছি, তথন সেই নাট্য সত্যকে অনির্বনীয় বলে ব্রেছি। অবশ্য এ বোঝাটা অবচেতন মনের প্রক্ষেপ। আমি মেঘনাদপ্রেয়সী প্রমীলার তেজোদৃগু ভাষণে উদ্বুদ্ধ হয়ে উঠেছি। কিন্তু মনে মনে জানি যে সবটাই মিথ্যা। আবার ঐ একই সঙ্গে লক্ষণের হাতে মেঘনাদের মৃত্যুতে প্রমীলার তঃথে অশু বিসর্জন করিছি। অধচ লক্ষণকে মেঘনাদ বধ থেকে বিরত করার জন্ম কোন কিছুই করিছি না। নাটকের নাটকীয়ত্বের দিকে তাঁর ত্র্বার পরিণামের দিকে, তাঁর গতিপথের দিকে উৎস্কে আগ্রহে ভাকিয়ে থাকি। 'কর্মহীন' একটা আবেগ প্রবাহের মধ্যে নিজেকে স্বেচ্ছায় বন্দী করে রাখি। নাটকের নাটকীয়ত্ব আমাকে সেই ভাবের কারাগারে শৃংথলিত করে রাখে। কর্মের উন্মুক্ত প্রাক্ষণের অবাধ

অধিকার দর্শকের নেই। নাট্যলোকে কর্মের অধিকার শুধু কুশীলবের। দর্শকের নিস্পৃহ, কর্মহীন ভূমিকা নাট্যলোকের স্বধর্মের বারা চিহ্নিড। জীবনের সঙ্গে নাটকের অনেক প্রভেদ। জীবন প্রতিনিয়ত যুদ্ধের আহ্বান জানায়। নাটকে সেই আহ্বান নেই। উপনিযদের স্তর্হী পাখী ভোজা পাখীর জন্ম চোথের জল ফেলে না। সে জগতে অমুভূতি নেই। নাট্য জগতে দর্শক চোথের জল ফেলে, হাসে, কাঁদে। কিন্তু স্তর্হী পাখীর মত সে জানে যে নাট্যজগৎ সত্য নম্ব, যে অর্থে জীবন সত্য সেই অর্থে।

তথাকথিত দার্শনিক মিথ্যাত্ব নিয়ে বেসাতি করে বলেই নাট্যসভ্য পরিবেশিত হয় বছক্ষেত্রেই ব্যব্দায়িক ভিত্তিতে। কী করে কেমন করে দর্শক মাম্বকে আকর্ষণ করা যায় নাট্যলোকের মিথ্যার জগতে, সেটা নাট্য প্রয়োজক এবং নাট্যকারদের একটা বড় ভাবনার কথা। তাই আকর্ষণীয় বিজ্ঞাপন শিল্প পাশাপাশি বিবর্ধিত হতে লাগল ক্রমবর্ধমান নাট্যশিল্পের সঙ্গে। নাট্য আন্দোলন ব্যবসায়িক ভিত্তিতে প্রতিষ্ঠিত হয়ে পড়ল।

এই শতকের ইংরেজী নাটকের চরিত্র ধর্মের উপর টীকা লিখতে বদে প্রথমেই এই অসংশয়িত সত্যটি অতি ভাষর হয়ে পড়ে যে গ্রেট ব্রিটেনে রক্ষঞ ব্যবসায়ভিত্তিক হয়ে পড়ল এই শতাব্দীতেই; এর ফলশ্রুতি হলো ইংলণ্ডের দিকে দিকে Repertory l'lay houseএর প্রতিষ্ঠা। এটি হল একটি সামগ্রিক প্রচেষ্টার অঙ্গ বিশেষ; এই প্রচেষ্টার পিছনে যাদের প্রেরণা কাজ করলো তাঁদের মধ্যে Annie Hornimanএর নাম স্বাত্তা স্মর্ণীয়। ভাবলিন এর Abbey থিয়েটার (১৯০৩) এবং ম্যানচেষ্টারের Gaiety থিয়েটারে হর্ণিম্যানের প্রতিভার স্বাক্ষর রয়েছে! তাঁর একক প্রচেষ্টায় অবস্থা ব্রিটিশ রঙ্গমঞ্চের সম্যক উন্নতি সম্ভব হয় নি। আরও বারা ব্রিটিশ রঙ্গমঞ্চকে পূর্ণতর শিল্পে শিল্পায়িত করার জন্ম প্রাণ ঢালা পরিশ্রম করলেন, ব্রিটিশ নাট্য দুর্শনকে সমুদ্ধ করার জন্ম প্রয়াদী হলেন তাঁদের মধ্যে Nugent Monck, Sir Barry Jackson ও রয়েছেন। এই শতান্দীর ইংরেজদের নাট্য প্রচেষ্টাকে একধরনের জীবন দর্শন প্রভাবিত করেছিল; তা হ'ল নাট্যের কুশীলবেরা যে ধরনের চরিত্র কে রক্মঞে রূপায়িত করেছিল তাদের মধ্যে নাটক নির্দেশিত সংস্কটুকু অর্থাৎ নাট্যে যে সব চরিত্র উপস্থিত হ'ল তাদের চারিত্র্য ধর্ম যে তাদের পারস্পরিক সম্মটুকুর মধ্যে বিশ্বত হয়ে আছে এই সত্যটুকুকে ইংরেজ নাট্যকারেরা স্বীকার করলেন। মাহুষের পরিচয় তার একক, পুথক ও বিচ্ছিন্ন অন্তিখে নর

বিচ্ছিন্নতা এ যুগের অভিশাপ। এ যুগেই বা বলি কেন, বিচ্ছিন্নতা হ'ল সর্বকালের সামাজিক সত্য এবং মাহুষের আত্মবিকাশের ও আত্মসম্প্রসারণের পক্ষে সবচেয়ে বড় বাধা। Existentialist (অন্তিবাদী) দর্শনে যে বিচ্ছিন্নতার কথা বেশ জোরের সঙ্গে বলা হল, যে বিচ্ছিন্নতার বির্দ্ধনে নাট্যকার রবীন্দ্রনাথ বার বার জেহাদ ঘোষণা করলেন, সেই বিচ্ছিন্নতার বিপরীতগামী হ'ল এই শত্কের ব্রিটিশ নাট্য আন্দোলন, তাই তাদের নাট্য-দর্শনে তার ইঞ্জিত স্কম্পষ্ট।

विधिंग नांग्रेपर्यत्न थहे विध्ययपुरुक यहिमानत वह मासूरवत अनलम প্রয়াদের একান্ত ফলশ্রুতি। জার্মান দার্শনিক হেগেল প্রসঙ্গান্তরে বলেচিলেন 'Man is not a moral Melchizedek; he must live move and have his being in a society.' মাফুষের জীবনদর্শনে হেগেল কথিত এই মৌল সভাটি ব্রিটিশ নাট্যদর্শনে অফুস্থাত হয়ে গিয়েছিল স্বার অলক্ষো। Relation বা সম্বন্ধ সম্পর্কে ব্রাডলির সাংকেতিক ভাষায় হিংটিংছটের পূর্ণ উল্লেখ না করেও একথা বলা চলে মাহুষের দক্ষে মাহুষের সম্বন্ধে ব্যক্তি চারিত্রাকে নির্দিষ্ট রূপ দেয়। ব্রিটিশ নাটকে এই পরম সভাটিকে আশ্রয় করে বিভিন্ন চরিত্রের সত্যধর্মটুকু উদ্ভাসিত হয়ে উঠল। নাটকীয় চরিত্রগুলি পারস্পরিক সংঘাত ও সহ-অবস্থানকে আশ্রয় করে দোসর জনার মিলন বিরহের পরিপূর্ণতাই পরস্পরকে পরিপূর্ণ করে তোলে আর সেই পরিপূর্ণতাই তাদের চরিত্র সম্ভার অক। উদাহরণস্বরূপ জন মেসফিল্ড এর "The Tragedy of Nan" (১৯০৮) নাটকটির কথা বলি। Nanua জীবনের tragedy করুণ রসের প্রস্রবণকে উদারিত করে দিয়েছে দর্শকের মনে। যে হঃখ, যে বেদনা, যে হতাশা Nanua চরিত্রকে ঘিরে রয়েছে তাদের স্পান্ত আদিতে রয়েছে Nanua সঙ্গে তার পিতৃদেবের জন্মত্ত আত্মীয়তার বন্ধনটুকুতে। Nanএর পিতা হলেন এক দাগী চোর; ভেড়া চুরির অপরাধে তার ফাঁদি হয়েছিল। এই দাগী চোরের সঙ্গে Nan এর যে অচ্ছেত পিতাপুত্রীর সম্বন্ধের বন্ধন সেই বন্ধনই Nanua চরিত্র ঐশর্যের উৎসারকে ব্যাহত করল। Nanua জীবন-সাধনা তার পিতৃদেবের সঙ্গে তার রক্তের সংষ্ট্রকুর বাইরে থেতে পারল না। তার চরিত্রের মূল্যায়ন হ'ল একটি সম্পর্ককে কেন্দ্র করে। যে সম্পর্ক হল পিতা পূত্রীর সম্পর্ক এবং সেই সমন্ধই Nanco অন্তেবাদী করে রাখন। এই অন্তেবাদী চণ্ডালিকার হৃথের বোঝা বেড়েই চলল। আবার দেই মহয় সম্পর্কের নির্দেশনা। ইন্দ্রিয়পরায়ণ আত্মসর্বস্থ Dick Gurvil নান-এর জীবনে

এলো; Nan তাকে তালোবাসল। Gurvil এর তালোবাসায় Nan এর চরিত্রের একটি দিক অবারিত হল দর্শকের চোথে; খুল্লতাত Pargelter তুর্বল চরিত্র এবং তাঁর পত্নী Mrs. Pargelter কঠোর চরিত্র, দয়ামায়াহীন রমণী। এ দের তৃজনের সৌহার্দ্য এবং সৌহার্দ্যের অভাবের অভিঘাতে Nan এর চরিত্রের নতুন নতুন দিকদর্শন ঘটেছে সাধারণ দর্শকের চোথে। কাঁসি কাঠে নিহত পিতৃদেব, অপদার্থ পুরুষ প্রণন্মী, তুর্বল চরিত্র খুল্লতাত, স্নেহহীন খুল্লতাত পত্নী এরা সকলে Nan এর চরিত্রকে বিয়োগান্ত পরিণতি দান করেছে। সে পরিণতি হলো Severn Bore এর জলে Nan এর সলিল সমাধি।

প্রসম্বত জার্মান ভাষায় লিখিত আর একটি নাটকের কথা বলি ; Franz Kafkaর 'The Trial' নাটকটি যে সব চরিত্তের অবতারণা করেছে তাদের মাধ্যম হ'ল Joshephk; স্থদর্শন, সদালাপী মাজিত ক্রচি মধ্যবিত্ত সমাজের রুষ্টিবান পুরুষ। জীবনের কাছ থেকে আনন্দের উপচার গ্রহণ করতে এবং প্রতিদানে সমাজকে বৃহত্তর আনন্দের সন্ধান দিতে Joshephk ছিলেন সদা-উন্মুখ। তারপর নাটকের ঘটনা-স্রোতের ঘাত-প্রতিঘাত যে সব চরিত্রের দ্বারা উদ্বোধিত হল তারা হলেন পুলিশের Inspector এবং তার পার্যচরেরা. Frau Groubech, Fraulein, Purstner, Elssa ব্যাক্কের সহকারী Joshephk এর খুল্লভাত ভার বান্ধব, Joshephk এর আইনজীবি Dr Hold, লাভায়য়ী তরুণী Leni, শিল্পী Titorelli এদের স্বার চারিত্র্য শক্তি; অন্ধ লোভ, ইবা, অলস নিক্রিয়তা ও গতারুগতিকতার স্রোতে সব ভাসিয়ে দিয়ে আলস্থ ভরা উপভোগ প্রবণতা K চরিত্রকে এরা মর্যান্তিক পরিণতি দিয়েছিল। এই সব বিভিন্নধর্মী চরিত্রের অভিঘাতের সঙ্গে যুক্ত হয়েছিল অচলায়তন সমাজের অচলতা। যে সমাজ ন্তায় অন্তায়ের বিচারকে উপেক্ষা করে ভালো-মন্দের জ্ঞানটকুকে বিদর্জন দিয়ে অলস আয়াদে গা ঢেলে দেয়. তার প্রতিক্রিয়াশীল শ্ক্তির মানবতায় বে পরিচয় ঘটে তার সাক্ষ্য আছে 'The Trial' নাটকটির সর্বাঙ্গে। নাট্যকার রবীন্দ্রনাথ যে অচলায়তনকে প্রভাক করেছিলেন, যে অচলায়তনকে দেখেছিলেন Frank Kafka, মনস্বী পাঠক খতই নাটকটির গভীরে প্রবেশ করবে ততই তার মনে এক ধরনের প্রতিবাদ এবং বিদ্রোহ পুঞ্জীভূত হয়ে উঠবে; সামাজিক অবস্থার চাপে Joshephk চড়ান্ত ভাবে রে সমাজব্যবস্থার কাছে আত্মসমর্পণ করল পাঠকের সমগ্র সভা জুড়ে

তার বিরুদ্ধে বিদ্রোহ সোচ্চার হয়ে উঠল। Joshephk তাঁর পরিচিত এবং আধা পরিচিত এবং অপরিচিত মান্নযদের চারিত্রা অভিবাতে এবং অলস নিছক্রণ সমাজের অব্যবস্থাপনার দৌরাত্মে মর্যান্তিক বিয়োগান্ত পরিণতিতে উপস্থিত হ'ল। Joshephk জীবনাহুতি দিয়ে শাস্ত ভাবে তার প্রতিবাদটুকু জানালেন। কিন্তু পাঠকের মনে তা সরব প্রতিবাদে বিক্ষোরকের মত ফেটে পড়ল। এই শতকের ব্রিটিশ নাটকের মধ্যেও আমরা Kafka কৃথিত অদুখ্য সামাজিক শক্তির লীলা প্রত্যক্ষ করেছি। নাটকীয় চরিত্রের আবর্তন লক্ষ্য করা গেছে একদিকে যেমন অক্সান্য পাত্রপাত্তীদের চারিত্রা অভিযাতের মধ্য দিয়ে তেমনি আবার সামাজিক বিধিবাবস্থাও নাটককে গতিশীল করেছে: নাটকের চরিত্রগুলিকে নির্দিষ্ট পথে চালিত ক'রে তাদের একটি স্থনিদিইতা দিয়েছে। উদাহরণ স্বরূপ আমরা Galsworthyএর কথা বলতে পারি। তাঁর নাটকগুলির মধ্যে Strife, Justices, The Pigeon, The Eldest Son, The Fugitive এবং The Mob সমধিক প্রসিদ্ধিলাভ করেছে। Strife নাটকটিতে, আমরা নাটকীয় চরিত্রে বীর্যবন্ধা অথবা দুর্বলভার চেয়ে আমরা প্রত্যক্ষ করেছি বিবদমান ছ'টি তত্ত্বের বিরোধ। পুঁজিবাদী সমাজ দর্শনের সঙ্গে পুঁজিবাদী বিক্লমতবাদিতার সংগ্রাম। কোম্পানীর প্রধান Antony সাহেবের বিরাট ব্যক্তিত্বের ছায়া পড়েছিল কোম্পানীর সমগ্র কর্ম নৈপুণ্যে। সেই দূর বিস্তৃত অশুভ প্রভাবের বিরুদ্ধে মাথা তুলে দাঁড়ালেন শ্রমিকনেতা Roberts : ধনতান্ত্রিক সমাজব্যবস্থার বিরুদ্ধে শ্রমতান্ত্রিক মামুষের জেহাদ ঘোষণায় সমাজের সব তলাতেই বিপ্লব শুরু হয়। সেই বিপ্লবের পরিণ্ডি নাটকীয় চরিত্রগুলিকে এক বিশেষ ধরনের পরিণতি দিয়েছে এবং পরিণতি হল যুযুধান সামাজিক শক্তির দেওয়া এক ধরনের স্থনিদিষ্টতা। এর হাত থেকে নাটকের কোন চরিত্রের রেহাই নেই। ব্যক্তিগত চরিত্রের বীর্ঘবত্তা এই স্থনিদিষ্ট সাখাজিক পরিণতিকে কোথাও একটুও ব্যাহত করতে পারে না। Galsworthy-র অক্তান্ত নাটকেও আমরা এই সামাজিক শক্তির একচ্চত্র প্রতাপ লক্ষ্য করেছি ! 'Justice' নাটকে, 'The Mob' নাটকে সেই একই ভত্তের পুনরাবৃত্তি। কোথাও মাহুবের অসামাজিক জীবনযাপন প্রবণ্ডা, কোপাও তার নৈতিক শিথিলতা কোপাও বা সমাজের স্ত্রীলোকের উপভোগ্য স্বাধীনতার তত্ত্বকু নাটকের প্রধান উপশ্লীব্য হয়ে উঠেছে। এথানে স্বামরা এ কথা না বলে পারি না যে Galsworthy ও সমসাময়িক বৃটিশ নাট্যকারদের

নাটা দৰ্শনে এথেনীয় ও এলিজাবেণীয় ঐতিহ্যবাহকতা ও গতাহুগতিকতা থেকে মৃক্ত হতে পারে নি। শুধুমাত্র অর্থনৈতিক এবং বস্তুতান্ত্রিক সমাজ-বাদীদের ধ্যানধারণাও বিশ্বাস কোন বিয়োগাস্ত নাটকের মর্মস্পর্শী পরিণতিটুকু দান করতে পারে না। তার জন্ম প্রয়োজন নাট্যকারের এক দিগন্ত থেকে অন্য দিগস্ত স্পর্শী স্থবিরাট দৃষ্টিভঙ্গি ও তার ভাবাত্ম্যন্থ। নাট্যকারের এই ধরনের পরাদার্শনিক দৃষ্টিভঙ্গীর অচ্ছতায় জীবনের দৈনন্দিন স্থথ হঃথ উত্তীর্ণ এক দার্শনিক দৃষ্টি মহাবলয়ে আত্রন্ধতম্ভবিলম্বিত মাহুষের সমগ্র জীবনবোধটুকু প্রতিফলিত হয়। সমালোচক এই 'সম্যক্দর্শন' করার ভঙ্গিটুকুর নাম দিয়েছেন Metaphysical Vision—এই দার্শনিক দৃষ্টি হল সার্থক নাট্যকারের অন্তর্দৃষ্টি। ক্রোচীয় পরিভাষায় একেই আমরা স্বজ্ঞা বা intuition এর সঙ্গে তুলনা করতে পারি। এর মধ্যে এমন এক ধরনের সমগ্রতা বিধৃত যার সন্ধান বল্বতান্ত্রিক এবং সমাজতান্ত্রিক দুর্শনের ক্ষুদ্র পরিসরে অলভ্য। এই সমগ্রতা নাট্য শিল্পীর জীবনায়নেও আমরা প্রত্যক্ষ করেছি। সার্থক অভিনেতা, গুণী নাট্যকার, এঁরা কিন্তু আপন আপন জীবনবেদেও এই সমগ্রতাটুকুর প্রতিষ্ঠা করেন। বৌদ্ধর্শনে যে সম্যক দৃষ্টি উপনিষদে ধে ভূমাবন্দনার কথা আমরা পাই, তার প্রয়োগ ব্যতিক্রম যেমন নাট্যবেদে নেই, তেমনি আবার তা नांग्रिटकीय जीवनत्वरम् अत्रे। जांभीन तक्रमस्कत जनक कनतां धक्रस्कत কথাই বলি। একহফ তাঁর শ্রেণীর সঙ্গে, তাঁর সম্প্রদায়ের সঙ্গে, তার সমাজের সঙ্গে, একাত্ম হয়ে বেঁচেছিলেন। তাঁর শিল্পচেষ্টার কেন্দ্রবিন্দু ছিল এই বৃহত্তর সমাজ। তাঁর বিখাস ছিল বুহত্তর মানবাত্মা এই বুহত্তর সমাজকে অবলম্বন করে থাকে। তাইত কবি গায়েটে এক মরণোত্তর প্রশন্তি গেয়ে লিখলেন ।

> "তোমর। শোন তোমাদের জন্ম তিনি শিল্পকলার স্বাষ্ট করে ছিলেন; তোমাদের শ্রেণীকে করেছিলেন মহন্তর তোমাদের নাটকের তিনি ছিলেন দৈববাণী তোমাদের প্রথার তিনি ছিলেন প্রতিস্থ।"

দার্শনিক লেসিংগ তাঁর প্রথ্যাত গ্রন্থ 'হামব্র্গিশে ডামাটরেন্দ্রি' গ্রন্থটি লিখলেন একহফের অভিনয় থেকে প্রেরণা পেরে। নাট্যবেদ এবং জীবনবেদ বে দার্শনিক প্রভারের গভীরে একান্ধ হয়ে গেছে শে কথা লেসিংগ ঘোষণা করলেন, বেষনটি **১৮৮ নন্দনভত্ত্ব** 

করেছিলেন ভারতীয় রসশাস্ত্রী ভোজদেব। আধুনিক ব্রিটিশ রক্ষঞে বে ধারা বহমান, তা একদিকে যেমন জার্মানীর নাট্যভাবনার সঙ্গে সক্ষতি রেথেছে, অক্সদিকে আবার তা ভারতীয় ভাবেরও বিরোধী নয়। সর্বগ ভাব-ভাবনা বিশ্বজনীন হয়ে উঠেছে নানাদেশের রক্ষমঞ্চকে আশ্রয় করে। কোন বিশেষ ভাব কোন দেশ বিশেষর গণ্ডীর মধ্যে আবদ্ধ নেই।



#### রবীন্দ্রনাট্য: রক্তকরবী

ভাকদর নাটকের রঙ্গমঞ্চে রাজার আবির্ভাব ঘটল মৃত্যুর ছায়াশীতল পরিপ্রেক্ষণীতে। সে রাজা হলেন সকল রাজার রাজা, ষড়ৈশ্বর্যগালী ভগবান। রক্তকরবীর রাজা কিন্তু 'ভগ অন্ত্যর্থে মতৃপ্' এই অর্থে অর্থবান নয়। সে কথা পরে বলচি।

রক্তকরবীর আখ্যানভাগ একটি তত্ত্বসমারত কাহিনী। আমাদের জগতে এ নাটকের প্রতিদিন অভিনয় হচ্ছে। যেখানেই জীবন, জীবন থেকে বিযুক্ত হয়ে পড়ছে, আপনার ক্ষুদ্র গণ্ডী রচনা করে, যেই দে পুথক, স্বতম্ব হতে চাইছে, তখনই সে সাবিক জীবনধারার থেকে বিচ্ছিন্ন হয়ে পড়ছে। সে নিজেকে অনন্য এবং স্বতন্ত্র জ্ঞান করছে। তার দাসদাসী, তার লোক লম্বর, সর্দার উজীর আমীর ওমরাহ, এরা স্বাই তাকে দিরে ধরে তার চলমানতাকে স্তব্ধ করে দিচ্ছে। সেই বিচ্ছিন্ন প্রাণ রাজা সেজে মুকুট পরছে, ধ্রজাদণ্ড আকাশে তুলে তার অনন্যসাধারণতার কথা ঘোষণা করছে। আপন দন্তের প্রতীকরূপে আপনার কীতিধ্বজা উড়িয়ে দিয়ে আপনাকে স্বতম্ব করে রাথতে চাইছে অক্ত পাঁচজনের থেকে। সেই বিচ্ছিন্নতার মধ্যে তার লোভ, তার মদগর্ব, এ সবই তৃপ্ত হয়। তার সঞ্চয় প্রাবৃত্তিটা ক্রমেই বেড়ে উঠতে থাকে। ধন যত জমা হয়, ততই দে ধনের প্রাকার বেষ্টনে আবদ্ধ হয়ে বুহত্তর সমাজ থেকে বিচ্ছিন্ন হয়ে পড়ে। জনসাধারণ তার কাছে "The Other" বা ভিন্নধর্মী বলে প্রতিভাত হয়। এই বিচ্ছিন্নতা তাকে প্রতিদ্বদী করে তোলে। এই অপর বা 'Other'ই হল বিশ্বব্যাপী প্রাণলোত; এই প্রাণেই ঘৌবনের প্রতিষ্ঠা, সৌন্দর্যের প্রতিষ্ঠা আর এই প্রাণই হল কৈশোরকের প্রতিষ্ঠাভূমি। রক্তকরবীর রাজা হ'ল এই 'ছিন্নপ্রাণ'। মহাপ্রাণ অর্থাৎ অবিচ্ছিন্ন প্রাণল্রোভেই হল অমৃত হুরের ছেদহীন প্রবাহ। এই প্রবাহে নন্দিনী, রঞ্জন, কিশোর ও বিশু পাগলার নিত্য অবগাহন। এরা সবাই এই প্রাণ প্রবাহের এক একটি বিশিষ্ট রূপ। কেউ এসেছে স্থন্দরের ধ্বজা উড়িয়ে, কেউ যৌবনের কেউ কৈশোরের আবারু কেউ বা আত্মভোলা উদাদীন সম্যাস-বৈরাগ্যের; সেই বৈরাগ্যেই মাছুবের যথার্থ মুক্তি। এই বৈরাগ্যই যৌবনের ক্ষমটীকা; ভাই এই বৈরাগ্যে এডো সৌন্দৰ্য, এতো প্ৰাণ, এতো মাধুৰ্য।

রাজা জীবনের বিচ্ছিন্ন রূপ। সমাহত ঐবর্ষ, সোনার পাহাড় এই রূপকে

স্পৃষ্টি করে। বিচ্ছিন্ন প্রাকৃতিক জীবনের রূপ ঐশর্যের বেড়াজালের আড়ালে আত্মগোপন ক'রে 'ভয়ংকর' হয়ে ওঠে। সহজ জীবনের প্রতিভূ হল নন্দিনী. রঞ্জন কিশোর আর বিশু পাগল; এরা জীবনের এই বিচ্ছিন্ন রূপটুকু দেখতে চায়। রাজা দেখা দিতে ভয় পায়। রাজা মনে করে অত্যে তাকে দেখে ভয় পাবে। রাজা জানে যে তার বিচ্ছিন্নতাই তাকে ভয়ংকর করে তুলেছে। তাই তো অধ্যাপক নন্দিনীকে বলেঃ 'আমাদের রাজা যেমন ভয়ংকর, আমিও তেমনি ভয়ংকর পণ্ডিত'। রাজা যেমন সাবিক প্রাণস্রোত থেকে বিচ্ছিন্ন বলেই ভয়ংকর, ঠিক তেমনি অধ্যাপক যথন জীবনের যোগটুকু থেকে বিচ্ছিন্ন হয়ে, শুধু পাণ্ডিভ্যের মধ্যে বদ্ধ হয়ে পড়ে, তথন তার পাণ্ডিভ্যাটুকুও 'ভয়ংকর' হয়ে ওঠে।

ব্রাট্রাণ্ড রাদেল মানবচিন্ত্যের তৃটি প্রবৃত্তির কথা প্রণিধানযোগ্য বলে উল্লেখ করেছেন। এরা হলো 'Possessive instinct' এবং 'Creative instinct' অর্থাৎ মান্থবের সঞ্চয়ের প্রবৃত্তি আর স্কট্টর এষণা। রক্তকরবীর রাজা মান্থবের এই সঞ্চয় প্রবৃত্তিটাকে মৃতি দিয়েছে। তিনি নিজের সম্বন্ধে নন্দিনীকে বলছেন: "নিজেকে গুপ্ত রেখে বিশ্বের" বড়ো বড়ো মালখানার মোটা মোটা জিনিস চুরি করতে বসেছি! কিন্তু যে দান বিধাতার হাতের মৃঠির মধ্যে ঢাকা সেখানে তোমার টাপার কলির মতো আঙুলটে যতটুকু পৌছায় আমার সমস্ত দেহের জাের তার কাছ দিয়ে যায় না। বিধাতার সেই বদ্ধ মৃঠো আমাকে খুলতেই হবে। …নন্দিনী, তৃমি কি জান, বিধাতা তোমাকেও রূপের মায়ার আড়ালে অপরপ করে রেখেছেন। তার মধ্যে থেকে ছিনিয়ে তোমাকে আমার মুঠোর ভিতর পেতে চাচ্ছি। রাজা সব কিছুকেই বিচ্ছিন্ন করে ভয়ের সামগ্রী করে তৃলেছে; ঠিক তেমনি করে সর্দার, মাড়ল, গােকুলা এরা সবাই সঞ্চয়ের ছায়ার আড়ালে আপনাদের স্বরূপটুকু হারিয়ে ফেলে ভয়ংকর হয়ে উঠেছে। তাইজো নন্দিনীর কাছে এরা কেউই গ্রহণযোগ্য নয়।

এই নাটকের রাজার আত্মবিচ্ছিন্নতা বা Self-alienation অন্তিবাদী দর্শনশালীদের কাছে একটি স্পরিজ্ঞাত তত্ব। রবীন্দ্রনাথ মূলত কবি। তাঁর চোথে এই তত্ম সত্যরূপে প্রতিভাত হয়েছে। তাই তো নাটকের মূথবন্ধে নাট্য পরিচরে বলা হল: এই নাটকটি সত্যমূলক অর্থাৎ কবির জ্ঞান বিশাস মতে এটি সম্পূর্ণ সত্য। Alienation বা বিচ্ছিন্নতাই মান্ত্র্যকে নিরেট নিরবকাশের গর্ডের মধ্যে আবদ্ধ করে রাথে। এটি অধিকাংশ মান্ত্র্যের জীবনেই ঘটে।

चामत्रा चात्रक्रे चामामित मक्षरप्रत गर्छत मक्षा त्राका राम वाहि নেখানেই আমাদের জীবনের ট্রাজেডি। সেই ট্রাজেডির করুণ স্থর অধ্যাপক -নন্দিনী দংবাদে অধ্যাপকের কণ্ঠে বেজে ওঠে: আমরা নিজেই নিরবকাশ গর্তের পতঙ্গ, ঘন কাঙ্গের মধ্যে সেঁধিয়ে আছি; তুমি কাঁকা সময়ের আকাশে সন্ধ্যা তারাটি তোমাকে দেখে আমাদের ডানা চঞ্চল হয়ে ওঠে। নন্দিনী কিন্তু অধ্যাপককে সমগ্র জীবনধারার সঙ্গে যুক্ত করে দেখে; ভাই সে অধ্যাপককে 'ভয়ক্কর' বলে জানে না। রবীন্দ্রনাথ আলোচ্য নাটকটিতে যে সাবিক যোগের কথা বললেন তা দার্শনিক Spinoza কথিত Viewing things Sub Specie aeternitatis' বা বৌদ্দর্শনের 'সম্যুগ্ দৃষ্টির' সঙ্গে তুলনীয়। স্বটাকে দেখা অর্থাৎ স্বটুকুকে একদঙ্গে ধরতে চেষ্টা করা; এটাই হল এই ধরণের 'সম্যুগ দৃষ্টির' স্বরূপ লক্ষণ। দার্শনিক ক্রোচে যেমন তার প্রতিভান বা 'intuition' ধারণার মধ্যে 'actual' এবং 'Possible'কে সমন্বিত করলেন অর্থাৎ বান্তব এবং সম্ভাব্যকে ধরতে চাইলেন আপনার অভিজ্ঞতার বিস্তারের মধ্যে, ঠিক সেইভাবেই রবীন্দ্রনাথ এই বিশ্বযোগের মধ্যে সবটুকুকে বিধৃত দেখলেন। যারা এই যোগ থেকে বিচ্ছিন্ন তাদের কথা বলতে গিয়ে অধ্যাপক বলছেন, 'সব জিনিষকে টুকরো করে আনাই এদের পদ্ধতি'। এ পদ্ধতি কিন্তু নন্দিনীর নয়। নন্দিনী হল দেই অবিচ্ছিন্ন প্রাণপ্রবাহের ফুলিঙ্গ। তার যোগ সকলের দঙ্গে; তার যোগটুকু কর্ণের কবচকুগুলের মতই সহজাত, দে ধোগটুকু নিত্য হয়ে ওঠে ভালোবাদার মধ্য দিয়ে। দেই ভালোবাদার রং রাজা। তাইতো নন্দিনী রক্তরাঙ্গা রক্তকরবীর মালা বুকে পরে; হাতে পরে। নন্দিনী এবং রঞ্জন এরা কিন্তু মূলত অভিন্ন আত্মা; বেমন অভিন্নাত্মা রাধা এবং রুষ্ণ। প্রান্থিক বিশ্লেষণে যেমন রাধা এবং রুষ্ণের একাত্মতা গ্রহণীয় ঠিক তেমনি রঞ্জন ও নন্দিনীও একাত্ম এবং অভিন্ন। তাদের মৌলিক উপাদানের কোনও ভেদ নেই। নাটকের প্রয়োজনে, রসস্ষ্টের প্রয়োজনে একই তত্ত্বের ঘূটি রূপ সৃষ্টি করা হয়েছে। তারা হল রঞ্জন ও নন্দিনী। এককে তুই রূপে কল্পনা ক'রে তাদের মৌলিক একাত্মতাটুকুকে ভালবাদার সেতু দিয়ে পুন:প্রতিষ্ঠিত করার প্রয়াস করেছেন নাট্যকার। ভালবাদার মন্ত্রে তিনি সেই অবিচ্চিন্ন প্রাণপ্রবাহের ছিন্নস্ত্রগুলির গ্রন্থিবন্ধন করতে চেয়েছেন। ডাইড मिलनीत कर्छ अविष्टित्र लानश्चवाद्यत कथा एत रात्र गान रात्र वात्र शए ভালবাদার ধারাপতনে:

# "ভালোবাসি ভালোবাসি এই স্থরে কাছে দ্বে জলে-ছলে বাজায় বাঁশি। আকাশে কার ব্কের মাঝে বাথা বাজে.

দিগত্তে কার কালে। আঁথি আঁথির জলে যায় গো ভাসি। নন্দিনী ভালোবাসার স্থতোয় বিচ্ছিঃ জীবন দ্বীপগুলোর গ্রন্থিবন্ধন করতে চায়। তাইত'তার 'অকারণ' ছটে বেড়ানো। চন্দ্রা তাকে বোঝে না, বোঝে না নন্দিনী কেন তার স্থন্দরপানা মুখখানা দেখিয়ে অকারণে ঘুরে ঘুরে বেড়ায়। চন্দ্রার মত অনেকেই তাকে বোঝে না। তার ব্যথাটা যে কোথায় বাজে তা বোঝবার শক্তি এদের নেই। সে হু:থের তত্ত্বটা বোঝে বিশু পাগলা। কিন্তু নন্দিনী প্রসঙ্গে ফগুলালকে সে বলছে: "বলছি শোন কাছের পাওনাকে নিয়ে বাসনার যে হুঃখ তাই পশুর, দূরের পাওনাকে নিয়ে আকাজ্জার যে হুঃখ তাই আমার সেই হুঃথের দূরের আলোটি নন্দিনীর মধ্যে প্রকাশ পেয়েছে।" নন্দিনী মাহুষের সেই দূরের পাওনার প্রতীক: সেটুকু পাওয়ার জন্ম বিরামহীন সংগ্রামের প্রতিনিধিত্ব করছে নন্দিনী। এই সাময়িক বিচ্ছিন্নতা ঘুচিয়ে দিয়ে আত্যন্তিক অবিচ্ছিন্নতাটুকুকে প্রতিষ্ঠিত করার দাধনাই হল নন্দিনীর জীবনচ্গা। এই সাবিক প্রাণ প্রৈতির ধারণা রবীন্দ্র দর্শন ও কাব্যের ভিত্তিভূমি। উপনিষদের মানসপুত্র রবীক্রনাথ উপনিষদের 'ঈশাবশু' মদ্রে দীক্ষিত। জগত ও স্পষ্ট যদি ঈশ্বর পরিব্যপ্ত হয় তবে এক অবিচ্ছিন্ন নিরাবয়ব প্রাণধারার কল্পনা করা সহজ হয়ে ওঠে। অন্ততঃ রবীন্দ্রনাথের মননে তা সহজেই ঘটেছে।

বে নাটকীয় সংঘাত নাটকের প্রাণ সেই সংঘাতটুকু নাট্যকার চিত্রিত করে তুলেছেন চলার ছন্দের সঙ্গে অচলায়তন স্থিতির বিরোধে। এই ছন্দ হল চলমান জীবনের প্রাণ। রাজা নন্দিনীর মধ্যে সেই ছন্দ প্রত্যক্ষ করেছেন। উপনিষদ 'চরৈবেতি' মন্ত্রে এই চলার ছন্দকেই জীবনের ও জগতের মূল সত্য রূপে প্রতিষ্ঠা করেছে। সেই ছন্দ হল নন্দিনী, সেই ছন্দ হল রঞ্জন, সেই ছন্দ হল বিশু পাগলা। তাই তো ব্যক্তি রঞ্জনের মৃত্যু হলেও রঞ্জন মরে না; ছন্দ রঞ্জন অমর। বিশ্বসংসার ষতদিন আবভিত হবে জন্ম মৃত্যুর মধ্যে ততদিন এই ছন্দ বেঁচে থাকবে; রঞ্জনও বেঁচে থাকবে। তাইতো মৃত রঞ্জনের শ্বদেহের সামনে দাঁড়িয়ে নন্দিনী ফাগুলালকে বলেছে: ফাগুলাল, আমি চেয়েছিলাম

রঞ্জনকে আমাদের সকলের মধ্যে আনতে। ঐ দেথ এসেছে আমার বীর মৃত্যুকে তুচ্ছে করে। স্ত্যুর মধ্যে তার অপরাজিত কণ্ঠম্বর আমি যে শুনতে পাচ্ছি। রঞ্জন বেঁচে উঠবে, ও কণনও মরতে পারে না। সত্যিই রঞ্জনের মৃত্যু নেই।

কেননা রঞ্জন ও নন্দিনীর মধ্যে অবিচ্ছিন্ন প্রাণ প্রবাহের নেচে চলার ছন্দ। রাজাও নাটকের শেষ অঙ্কে সাধারণ অর্থে মৃত্যুর জৈবিক ইতির ব্যঞ্জনাটুক্ ধরতে পেরেছিলেন। বৃহৎ অর্থে মৃত্যুই হলো বাঁচা। মৃত্যু আমাদের সঞ্চয়ের ক্ষুত্র বিবরটা থেকে মৃত্তি দেয়। আর এই মৃত্তিটুক্ ঘটলেই তার বিচ্ছিন্নতা ঘুচে যায়। সর্বব্যাপী জীবন-স্রোত্তর সঙ্গে তার যোগটুক্ সত্য হয়ে ওঠে। তাই তো রাজা ফাগুলালকে বলতে পারলেন; 'মরতে তো পারবো। এতদিনে মরার অর্থ দেগতে পেয়েছি—বেঁচেছি।' এই ধরনের মৃত্যুর মধ্যে চরম প্রাণের সন্ধানটুক্ লুকিয়ে থাকে: কবি রবীন্দ্রনাথ বিখাস ক'রেছিলেন, মৃত্যুর পথে মৃত্যু এড়িয়ে যাবার তত্ত্ব। নাট্যকার রবীন্দ্রনাথ আবার দেই কথাই বললেন। সেই তত্ত্বকথাই আবার 'রক্তকরবী' নাটকে অধ্যাপকের কর্পে শুনি। অধ্যাপক বলছেন: 'কে যে বললে রাজা এতোদিন পরে চরম প্রাণের সন্ধান পেতে বেরিয়েছে। পুঁথিপত্র ফেলে সন্ধ নিতে এলুম।' যে প্রাণ বিচ্ছিন্ন হয়ে পড়েছিল সেই প্রাণ আবার যুক্ত হতে চেয়েছে অবিচ্ছিন্ন প্রাণপ্রবাহের সঙ্গে।

আগেই বলেছি রঞ্জন আর নন্দিনী এরা তু'জনেই সেই অবিচ্ছিন্ন প্রাণ প্রবাহের নেচে চলার ছন্দ। ছন্দ বৈতবাদী। অর্থাৎ তুই এর মিল না হলে ছন্দ স্বষ্ট হয় না। নন্দিনী তাইত অধ্যাপককে প্রশ্ন করে, "একটা কথা জিজ্ঞাসা করি। এরা আমাকে এখানে নিয়ে এল' রঞ্জনকে সঙ্গে আনলে নাকেন দ'" কেননা নন্দিনী জানে যে ছন্দ ছিপদী। তার চলার ছন্দের সঙ্গে মিলেই ত ছন্দোর প্রবর্তনা। সে কথা নন্দিনী জানে। কিন্তু মোড়ল, সর্দার প্রম্থ রাজ্ম্মচরেরা তা জানে না। রাজা নিজেও তা জানেন না। তাই তো নন্দিনী রাজাকে বলেছিল রঞ্জনের সঙ্গে তার ভালোবাসার কথা বলতে গিয়ে: 'জলের ভিতরকার হাল যেমন আকাশের উপরকার পালকে ভালোবাসে পালে লাগে বাতাসের গান আর হালে জাগে টেউ এর নাচ,' ঠিক তেমনি করে নন্দিনী রঞ্জনকে ভালোবাসে। সে তার জন্মে প্রাণটাও দিতে পারে। কেন না নন্দিনী জানে যে এই ছোট প্রাণের জুলিক যদি নিভে যায় তব্ ও তা জ্বাবে অনির্বাণ শিখার অবিচ্ছিন্ন প্রাণ প্রবাহের মধ্যে। সার্বিক প্রাণ

প্রবাহের স্পর্শে খণ্ডিত প্রাণ তার বিচ্ছিন্ন সম্ভাটুকুকে হারিয়ে ফেলে। তার বিচ্ছিন্নত। তার বিষ্ত্তি অবলুগু হয়। ঠাকুর রামকৃষ্ণ বেমন থণ্ডিত প্রাণসত্তা ও মহাপ্রাণসত্তার সম্বন্ধুটুকু ব্যাখ্যা করতে গিয়ে ছনের পুত্লের সমুদ্রে অবগাহন স্নানের কথা বলেছিলেন ঠিক তেমনি কথাই ভুনি রাজার মুখে আর এক অর্থে আর এক ব্যঞ্জনায়। নাটকের শেষ অঙ্কে রাজা নন্দিনীকে বলছেন: "আমারই হাতের মধ্যে তোমার হাত এসে আমাকে মারুক, শম্পূর্ণ মারুক, তাতেই আমার মৃক্তি।" রাজার বিচ্ছিন্নতা ঘুচে যাবে নন্দিনীর করস্পর্শে; ছিন্নতান স্থরের তরণী আবার হিরন্ময় স্থরপ্রবাহের সঙ্গে যুক্ত হবে। তাতেই তার অমরত্ব তাতেই তার মুক্তি। রাজা প্রথম অঙ্কে নিজের মধ্যে এই অবিচ্ছিন্ন প্রাণধারাকে খুঁজে পান নি বলেই নাটকের সংঘাত আর্বতিত বিচিত্র রূপ। তিনি নন্দিনীর মধ্যে এই অবিচ্ছিন্ন প্রাণপ্রবাহের লীলা প্রত্যক্ষ করেছিলেন: "সামনে তোমার মূথে-চোথে প্রাণের লীলা. **আ**র পিছনে তোমার কালো চুলের ধারা মৃত্যুর নিস্তব্ধ ঝরণা।" রাজা যেমন নন্দিনীর মধ্যে এই লীলাকে. এই অবকাশকে প্রত্যক্ষ করেছেন ঠিক তেমনি নন্দিনী বিশু পাগলার মধ্যে এই মুক্তি, এই অবকাশটুকুকে প্রত্যক্ষ করেছিলেন। এই অবকাশটুকুই মুক্তি, এই ফাাঁকটুকু না থাকলে মানুষের কোন স্ষ্টেই সম্ভব হয় না। প্রাবন্ধিক রবীন্দ্রনাথ আমাদের বলেছিলেন, "আকাশে ফাঁক না থাকলে বাঁশী বাজে না।" নাট্যকার রবীন্দ্রনাথ বললেন যে বিশু আর নন্দিনীর মধ্যে সেই আদিম প্রাণ প্রবাহের যোগটুকু বেঁচে আছে বলেই উভয়ের মধ্যেকার যোগহুত্রটুকু কোথাও ব্যাহত হয় নি ! তাই ত হুজনার মধ্যেকার আকাশটুকু নিরেট হয়ে ভতি হয়ে ওঠে নি ৷ নন্দিনী বিশুকে ব্লছে : "পাগলভাই, এই বন্ধ গড়ের ভিতরে কেবল তোমার আমার মাঝথানটাতেই একথানা আকাশ বেঁচে আছে। বাকি আর দব বোঝা।" এই আকাশেই প্রাণের নিত্য সঞ্চরণ: এই আকাশেই প্রাণের গান নিত্য ধ্বনিত, প্রতিধ্বনিত। কাজের নিরেট গর্ডের মধ্যে এই আকাশকে, এই অবকাশকে ধরা যায় না । জীবন দেখানেই শিল্প হয়ে উঠতে পারে যেখানে জীবন মুক্তির ঐশ্বর্যে ঐশ্বর্যান, তার বন্ধন নেই. वस्तानीत कृष्ट्माधन । त्रथात चाह्य मुक्तित चानम, त्निक हनात हना। এই ছন্দেই বস্তুর বিপুল ভার হালকা হয়। রাজা সে তত্ত্ব জানতেন। সেই ছন্দে গ্রহনক্ষত্রের দল ভিথারী নটবালকের মতো আকাশে আকাশে নেচে বেডাচ্ছে। এই নেচে চলার ভাও হল রঞ্জনেরও। সে যে চলমান অথগু

প্রাণের জোয়ার। বন্ধন তার কাছে ত্রবিষহ। সে যা কিছুকে স্পর্শ করে তার মধ্যেই ছন্দ অমুস্যুত হয়ে যায়। সে যথন কাজ করে, তার স্পর্শে কাজের চাকা ঘোরে নাচের ছলে। মোড়ল দর্দারের কাছে রঞ্জনের বিরুদ্ধে অভিযোগ নিয়ে আদে: "বড়ো মোডল স্বয়ং এদে বললে" এ কেমন তোমার কান্ধের थाता। तक्षम वलाल 'काराज तमि थूलि पिरम्रिक, তাকে টেনে চালাতে হবে ना, নেচে চলবে।' আশ্চর্য ওর ক্ষমতা। কিছুদিন ও এখানে থাকলে খোদাইকর-গুলো পর্যন্ত বাঁধন মানবে না।" বাঁধন মানাই হ'ল বিকার; বাঁধন ছেঁড়ার ডাক হ'ল রঞ্জনের। সেইখানে আবার রঞ্জনে আর নন্দিনীতে বেজায় মিল। নন্দিনী ও সেই নৃত্যপরা ছন্দের প্রতীক। সেই ছন্দেই মৃক্তি, সেই নৃত্যেই আনন্দ। দেই নাচের ছন্দেই নন্দিনী সহজ হয়েছে, স্থন্দর হয়েছে। রাজা তা পারে নি। তাই নন্দিনীর ওপর তার অন্ধ দ্বর্ঘা, যেমন তার দ্বর্ঘা ছিল রঞ্জনের ওপর। রাজা নন্দিনীকে বলেন: "আমার তুলনায় তুমি কতটুকু; তোমাকে ঈর্ষা করি।" ছোট হয়েও রাজার তুলনায় আকৃতিতে এবং আয়তনে ক্স্ত হয়েও নন্দিনী রাজার ঈর্যার পাত্রী। নন্দিনী তার ঐশ্বর্যের কারাগারেও বন্দী নয়; দে স্বাধীন। সর্বব্যাপী অবিচ্ছিন্ন প্রাণস্রোতের তত্ত্বকুকে ব্যাথ্যা করতে গিয়ে নির্বাধ স্ববশ্রতা তত্ত্বের উপস্থাপনা করলেন নাট্যকার। নন্দিনী পুব হাওয়ার মতই স্বাধীন, আকাশের আলোর মতই উনুক্ত। তার সঞ্চয় নেই, তাই তার বন্ধনও নেই। রাজার অসংখ্য বন্ধন, সে বন্ধন সঞ্চয়ের বন্ধন, শক্তির বন্ধন। রাজা তাই বিষাদভরে বললেন ফাগুলালকে, ওরা "আমারি শক্তি দিয়ে আমাকে বেঁধেছে।" দে সঞ্যাকে, সেই বিকারকে ভাঙ্গতে না পারলে "বিচ্ছিন্ন জীবন" আবার স্বস্থ এবং স্বচ্ছ হয়ে উঠতে পারে না। তাই তো রাজা নাটকের শেষ অঙ্কে আপনার স্টেকে, আপনার সঞ্চয়কে বিধ্বস্ত করতে উন্মুখ। এই সঞ্চয়ের বাধা অপসারণ করতে না পারলে তাঁর সঙ্গে বিশ্বজীবনের যোগটুকু মত্য হয়ে উঠতে পারে না। তাই ত' রাজা নন্দিনীকে সঙ্গে নিয়ে সব ভাঙ্গার উদ্ধাম অভিযানে বেরিয়ে পড়তে চেয়েছিলেন। একদিন কবি ছন্দে গেঁথে কবিতায় বলেছিলেন—

> ভাঙো ভাঙো উচ্চ কর ভগ্নস্থূপ জীর্ণতার অস্তরালে জানি মোর **আনন্দ স্বরূপ** রয়েছে উ**জ্জন হ**য়ে।……" ( জন্মদিন, **গেঁজ্**ডি )

আর রক্তকরবীর রাজা সেই কথারই প্রতিধানি করে নন্দিনীকে বললেনঃ

কবি তাঁর 'জন্মদিনে' কবিতায় বলেছিলেন :
"অশুচি সঞ্চয় পাত্র করে। থালি,
ভিক্ষামৃষ্টি ধূলায় ফিরায়ে লও, যাত্রাতরী বেয়ে
পিছু ফিরে আর্ড চক্ষে যেন নাহি দেখি চেয়ে চেয়ে
জীবনভোজের শেষ উচ্ছিষ্টের পানে।"

আমাদের চারপাশের জমানো সম্পদই হ'ল "জীবনভোজের উচ্ছিষ্ট" তাকে সর্বতোভাবে বর্জন করতে হবে। সঞ্চয়ের পাত্রটা অশুচি। সেই সঞ্চয়ের জন্মই মান্থযের সব তৃঃথ, বেদনা ও সংঘাত। মার্ক্সীয় দর্শনেও তাই সঞ্চয় প্রবৃত্তির নিবৃত্তি-সাধনের কথা ভাবা হয়েছে। বিবাহ প্রথার তাঁরা বিরোধী; আমি আমার পুত্রকন্তাকে 'আমার' বলে চিহ্নিত করতে পারলে তবেই না তাদের নিরাপত্তার জন্য 'সঞ্চয়ের প্রয়োজন'টুকু অন্নভব করব। এই সঞ্চয় থেকেই ধন-বৈষম্য এবং তা থেকেই শ্রেণী-সংঘাতের স্ক্রপাত। তাই আধুনিক জড়বাদী দর্শনে এই সঞ্চয়ের বিরুদ্ধে যুদ্ধ-ঘোষণার কথা শুনি। রবীন্দ্রনাথ তাঁর বৈরাগ্য-লাঞ্চিত জীবন-দর্শনের বিস্তৃত পরিসরে মান্থবের এই সঞ্চয় এযণাকে অপাংক্রেয় করতে চেয়েছেন। তাঁর রাজা 'রক্তকরবী' নাটকের শেষ অঙ্কে এই 'জীবনভোজের উচ্ছিষ্টে'র বন্ধন থেকে মৃক্তি চেয়েছেন। সেকথা শুরুরাজারই কথা নয়। সেকথা মুমুক্ষু মানব সমাজের কথা।

এই মৌলতত্ত্বর পরিবেশন করলেন নাট্যকার কয়েকটি অপূর্ব স্থনর চরিত্র কল্পনায়। আগেই বলেছি বান্তবতার নিরিথে এর বিচার নয়; এর বিচার হবে মহন্তর জীবনবাধের তুলাদণ্ডে। সেই জীবনবাধটুকু নাট্যকার উপস্থাপিত করলেন সরল প্রেম, ক্রের প্রতিহিংসার্ভি ক্ষুদ্র দ্বেষ, অনির্বাণ লোভ এবং শক্তির দম্ভকে আশ্রয় করে। বিভিন্ন চরিত্রাশ্রয়ী এই সব মানস-প্রবৃত্তির ঘাত-প্রতিঘাতে নাটকের ঘটনাবলী ক্রত পরিণতির পথে এগিয়ে গেছে। মধুর রস, করুণ রস এবং শাস্ত রসের অবতারণা করেছেন নাট্যকার নাটকের বিভিন্ন পর্যায়ে। শেষ দৃশ্যে সব রসের সমন্বয়ে শাস্ত রসের আবির্তাব। বিশু সেই রসের আধার।

#### রবীন্দ্রনাট্য: ডাকঘর

ভাক্ষর নাটকে নন্দনতত্তাভিজ্ঞ পাঠকমাত্রেই লক্ষ্য করবেন যে একটা অন্তর্ম দ্বের ভূমিকা রচিত হয়েছে দেখানে। একদিকে রয়েছে কবির অথগু জীবনের বিশ্বাস ও অহুভূতি এবং অন্তদিকে পীড়িত কবির সাময়িক অহুভব। সারা জীবন ধরে কবির কঠে ধ্বনিত হ'ল জীবনের জয়গান। জীবনই একমাত্র স্ত্য, এই মহাবাণী বার বার ধ্বনিত হ'ল নানান স্বর্গ্রামে। জীবনের অসংখ্য বন্ধনকে কবি সাগ্রহে সানন্দে বরণ করেছেন। তারাই তার মৃক্তির আনন্দধামের পাণ্ডা। তাদের সঙ্গ করেই তিনি জগন্নাথের সামীপ্য ও সাযুজ্য প্রত্যাশায় তন্ময়। তাঁর মোহই অস্তিমে মুক্তিরূপে উদ্ভাসিত হয়ে উঠবে, এই বিশ্বাস কবির আজন্ম সহচর। "পৃথিবীর প্রেমের মধ্য দিয়াই সেই ভূমানন্দের পরিচয় পাওয়া, জগতের এই রূপের মধ্যেই সেই অপরপকে সাক্ষাৎ প্রত্যক্ষ করা; ইহাকেই তো আমি মুক্তির সাধনা বলি। জগতের মোহে আমি মুগ্ধ সেই মোহই আমার মুক্তির সেরা আম্বাদন। বিবি প্রকৃতির মায়ায় মুগ্ধ, মানব প্রেমে ধন্য। ইন্দ্রিয়-পথবাহী অনন্ত রূপেশ্বর্য কবির মনে অপার আনন্দের সৃষ্টি করে। দে আনন্দে যদি মোহ থাকে তবে সে মোহকে কবি নিন্দা করেন না। কবির অনস্তের উপলব্ধি সম্ভব হয়। এই পরিদ্রামান বিশ্বসংসারকে স্বীকার করে, প্রত্যক্ষকে শ্রদ্ধা করে।<sup>২</sup> বস্থধার মৃত্তিকার পাত্রেই কবি চিণায় আনন্দরসের আম্বাদন করেন। কবির কথায় বলি:

এই বহুধার
মৃত্তিকার পাত্রখানি ভরি বারম্বার
তোমায় অমৃত ঢালি দিবে অবিরত
নানা বর্ণ গন্ধময়। প্রদীপের মতো
সমস্ত সংসার মোর লক্ষ্য বর্তিকায়
জালায়ে তুলিবে আলো তোমারি শিখায়
তোমার মন্দির মাঝে। ইন্দ্রিয়ের দার
কন্দ করি যোগাসন, সে নহে আমার।
যা কিছু আনন্দ আছে দৃশ্রে গন্ধে গানে
তোমার আনন্দ রবে তারি মাঝখানে।

১। আত্মপরিচয়, পু: ২২—২৩।

২। 'প্রকৃতি পরিশোধ' ভ্রষ্টব্য।

कित रेक्षिय नेथेवारी अखरीन क्रिनेयर्थत आश्वानन करत्रहिन ममस जीवन जरत ; ইন্দ্রিয়ের আলো নিভিয়ে অতীন্দ্রিয় চেতনার আলোকে কবি সত্য দর্শন করতে চান নি। যোগীর যোগবিভূতি কবির জন্ম নয়। তিনি সরল প্রাণের সহজ षानत्म विश्राम करतरहन। रम षानमरकरे ভূমানন্দের সহোদর বলে জেনেছেন। তারই মাধ্যমে ভূমানন্দের আসাদন হয়। এই প্রত্যয়, এই বিশ্বাস কবির পরিণত বয়সে ব্যাপকতর গভীরতর প্রতীতিরূপে প্রতিষ্ঠিত হয়েছে। কবি কোথাও সংসার ত্যাগের সাধনা বা বৈরাগ্যময় উপাসনার কথা বলেন নি। কবির জীবনবেদের মূল মন্ত্রটির বিচার হ'ল জীবনের জয় কীতি ঘোষণা ক'ের। কবির চোথে মৃত্যু হ'ল এই জীবনের পরিপূরক। জীবন মৃত্যুকে পূর্ণ করে, জীবনের জীর্ণ-জরা ঝরিয়ে দিয়ে আবার তাকে নতুন প্রাণের নবতর সম্ভাবনায় ঐশ্বর্যশালী ক'রে দেয়। "অহরহই জীবনকে মৃত্যু নবীন করিতেছে। ভালোকে মন্দ উজ্জ্বল করিতেছে, তুচ্ছকে অভাবনীয় মূল্যবান করিতেছে। যথন পরিচয় পাই, তথনি রূপের মধ্যে অপরূপ, বন্ধনের মধ্যে মুক্তির প্রকাশ আমাদের কাছে জাগিয়ে ওঠে।"<sup>১</sup> রূপের মধ্যে অপরূপের বার্তাই ত ব্যঞ্জিত হয়। মৃত্যুর জঠরে জীবনের প্রাণ স্পন্দনটুকু কবি শুনেছেন। পুরাতন দিনকে যেমন রাত্রি নবীনতা দান করে তেমনি করেই মৃত্যু জীবনকে আবার শিশু-জীবনের প্রাণসম্পদের প্রাচূর্যে ও নবীনতায় সম্পদশালী করে। রবীক্স দর্শনে মৃত্যুর এইটুকুই সার্থকতা। যে ইন্দ্রি-গ্রাম বয়সের ভারে শিথিল অকেজো হ'য়ে পড়ে তাকে নতুন শক্তি দেয় মৃত্যু জঠরের নব প্রাণসঞ্চারিণী মায়া। এ মায়া হ'ল শক্তি। এ মায়া সত্যকে স্বষ্ট করে; তাই ত' এ মায়া এতো মর্যাদাসম্পন্ন। একথা খরণীয় যে মৃত্যু মহৎ কেন না সে মহত্তর জীবনের জন্মদাত্রী। মৃত্যুর স্বকীয় মৃল্য নেই। প্রাণের শতদল মৃত্যুর রহস্ত তীর্থপথে আগনাকে বিকশিত করে বিভিন্ন জীবনের মৃণাল দণ্ড আশ্রয় ক'রে ক'রে। জীবনের সৌন্দর্য শতদল ঘোমটা খুলে থুলে বার বার নবতর রূপে আত্মপ্রকাশ করে; প্রতিটি নতুন প্রকাশের পূর্বাবস্থা হ'ল মৃত্যুর यवनिका। এই ড' হ'ল কবি দার্শনিকের জীবন ও মৃত্যুকে দেখার দর্শন-ভঙ্গী। একদিকে ইন্দ্রিয়ন্ত সৌন্দর্যে অনস্ত তন্ময়তা অক্তদিকে জীবনের প্রতি সীমাহীন ভালোবাদা। এই উভয় তত্ত্বই একই দত্যের হু'টি দিক।

'ডাকঘর' নাটকে এই ছটি মৌলিক ভাবকেই অস্বীকার করা হ'য়েছে।

১। আত্ম পরিচয়, পৃঃ ৬৯

নাটকের ভারকেন্দ্র অমলকে আশ্রয় ক'রে আছে। অমল রাজার পত্র প্রত্যাশায় ব্যাকুল। তার ভাল লাগে ডাকহরকরাকে কেন না সেই ড' বহন ক'রে আনছে রাজ-লিপি। বৃষ্টি ধোয়া আকাশের নীচে অনেক দূরে দেখা ঘনবনের পথ দিয়ে ভাকহরকরা আসছে, হাতে তার রাজার চিঠি; অমল দেখে তাকে—দে একলা নেমে আসছে পাহাড়ের সক্ষ পথ বেয়ে। অনেক দিন, অনেক রাত ধরে সে আসছে; অনাগত ঝণার পথে, বাঁকা নদীর পথে তার নিত্য আনাগোনা। জোয়ারির থেত, আথের থেত, তার পাশের মেঠো পথে অমল দেথেছে রাজার ডাকহরকরাকে; সে যত দেখে তাকে ততই তার বুকের মধ্যে খুশি উপচিয়ে পড়ে; অমল রাজাকে দেখবে, পরিচয় করবে তার দঙ্গে যিনি অমলের জগতে অনেক ডাকঘর বসিয়ে দিয়েছেন। রাজার দঙ্গে দেখা হ'লে সে চাইবে রাজার ডাকহরকরা হ'তে। এইটুকুই তার চাওয়া। এই চাওয়া বৃঝি আর পূর্ণ হ'ল না। এই চাওয়াটুকুর পূর্ণত। এলো যথন তথন প্রাণ তার সব আলো নিঃশেষে নিভিয়ে দিয়েছে। মৃত্যু এসে কিশোরের চোথ থেকে সবটুকু রং সবটুকু রস নিংশেষে মুছে নিয়ে গেছে। এই স্থন্দর ভূবনের সব সৌন্দর্য যথন ব্যর্থ হয়ে গেছে অমলের চোখে তথন এলেন রাজা, এলো বুঝি তাঁর সন্দেশ বহ বহু প্রতীক্ষিত পত্র। অমল মৃত্যুর ম্থোম্থি দাঁড়িয়ে ফকিরকে বলছে, "দেখো ফকির আজ সকাল বেলা থেকে আমার চোথের উপরে থেকে থেকে অন্ধকার হ'য়ে আসছে, মনে হচ্ছে সব যেন স্বপ্ন। একেবারে চুপ করে থাকতে ইচ্ছা করছে। কথা কইতে আর ইচ্ছা করছে না। রাজার চিঠি কি আর আদবে না। এখনই এই ঘর যদি সব মিলিয়ে যায় যদি।" এই আসর মৃত্যুর উপচ্ছায়ার মধ্যেই রাজার আগমন হচ্ছে। তাঁর দ্রাগত চরণধ্বনি বুঝি ঠাকুদ। শুনতে পান। তাই তিনি অমক্ষকে আখাদ দিয়ে প্রত্যয়ভর। কঠে বলেন: আদবে, চিঠি আজই আদবে।' এই চিঠি আদবার লগ্ন যতই এগুচ্ছে ততই অমল এই জীবনের প্রত্যস্ত প্রদোষটুকু পায়ে পারে পার হ'য়ে অহ্য এক জগতের অক্ত এক জীবনের সন্নিধি লাভ করছে, যে জগতে তার মৃত পিতা মাতার কথা শোনা যায়, তাদের সালিধ্য লাভ করা যায়। সে জীবনে উত্তরণ সহজ্ঞসাধ্য नग्न। ज्यम यथन मर्जाकीरानत त्यस ज्यालां हुकू त्थरक रक्षिण द'न ज्यन অন্ধকারের গভীরে রাজা আদেন। মৃত্যুর মধ্যে রাজার আগমন হ'ল, জীবন বেখানে আপনার সব ঐশর্য হারিয়ে নিংম্ব হ'রে বসে আছে সেখানে রাজার আবির্তাব হ'ল। রাজা এলেন মৃত্যুর স্বড়ক পথে। জীবনের আলো-ঝলমল

উদ্মুক্ত প্রাক্ষণে রাজার আবির্ভাব হ'ল না। সে আলো, সে অবকাশ, সে মৃক্তি, রাজার ডাকহরকরাকে চেনায়। রাজা আসেন নিঃসীম আকাশের নির্মন্ত্র অন্ধকারের উপচেতনায়। এই মৃত্যুর জয়গানে জীবনের অস্বীকার ধ্বনিত হ'য়ে উঠেছে। রাত্রির অন্ধকারে আলোক-স্থলর দিনমানের সব সৌন্দর্যকে নিঃশেষ রিক্ততায় বার্থ করে দিল। রবীক্রনর্শনের এই নতুন তত্তটি তাঁর পূর্বতন বিশ্বাসকে তাঁর স্থচিরসঞ্চিত জীবনাদর্শকে কী আঘাত করে নি মৃত্যুর স্বীকৃতি আর এক নতুন অর্থে কী অর্থবান হয়ে ৬ঠে নি ? ঐক্রিয়জ সৌন্দর্যের অস্বীকার কী অতীক্রিয় কোন এক পরম স্থলরের ব্যঞ্জনায় অর্থবহ ? এই প্রশ্ন-গুলি স্বভাবতই আমাদের চোথে বড় হ'য়ে রঠে। আমরা অন্থসন্ধান করি কেন ঘটল রবীক্র মননের এই বিপরীত আচরণ ?

অবশ্য এ কথা স্বীকার্য যে ডাকঘর নাটকের যবনিকা পতনের পূর্বে কবির চেতন মন মৃত্যুর এই গৌরবকে অবিস্থাদিত সত্যরূপে গ্রহণ করতে সম্মত হয় নি। তাই দেখি সম্পূর্ণ অপ্রত্যাশিত ভাবে অমলের ঘরে স্থধার আবির্তাব। তার হাতে চয়ন ক'রে আনা এক গোছা ফুল, অমলকে দেবে ব'লে সে বুকে ক'রে এনেছে। অমল রাজ কবিরাজ মাধব দত্ত, ঠাকুরদা—প্রায়ন্ধকার ঘরে এ দের কথবার্তার স্বর যথন এক রহস্তঘন অতীন্দ্রিয় শোক স্পষ্ট করেছিল তথন স্থধার প্রবেশ সম্পূর্ণ আকম্মিক ও অতিরিক্ত। স্থধার শেষ কথা: "বলো যে স্থধা তোমায় ভোলে নিই" স্থধার আবির্তাবের মতই অপ্রয়োজনীয় ও অস্বাভাবিক। অমলের ঘরে তথন আসম্ব মৃত্যুর উপচ্ছায়া। ধুসর নৈঃশব্দের পথে যাত্রার

১। নাট্যকার নাটকের এই ঘটনা-পরিণতির প্রস্তুতি অবশ্য ক'রে

র্মান্তের ৩৩-৩৪ পৃষ্ঠায়। অমলের কাছে স্থধার অঙ্গীকার সর্বশেষ
দৃশ্যে স্থধার আবিভাবিকে হয়ত, ক্রাথ্যাত করতে পারে। কিন্তু এ
কথা স্থীকার্য যে নাটকের রস-পরিণতির দিক থেকে স্থধার
আবিভাবের কোন প্রবােজন ছিল না। স্থধার অঙ্গীকারটুকু পাঠক
পাঠিকা সহজেই ভ্লতে পেরেছিল। তার কারণ নাটকের আবেশঘন রহস্থময় পরিণতির সঙ্গে এর কোন আত্যন্তিক ধােগ নেই।
য়িদ কোন ঘােগ থেকে থাকে স্থধার আবিভাবের সঙ্গে নাটকের
পরিণতির সে যোগটুকু হ'ল তত্ত্বগত এবং একান্তই আক্ষিক।
কবির আজন্মপােষিত তত্ত্বিশােশকে জয়য়্ক করবার জক্ত স্থাকে
আনতে হ'য়েছে, এ কথা আমরা সত্য বলে মনে করি।

নিথর প্রস্তৃতি। ঘরের প্রদীপ মৃত-শিখা। উদ্বেগ ব্যাকুল মাধব দত্ত এই অস্বাভাবিক পরিবেশে ভয়-সম্ভর। তার কণ্ঠে ভয়ার্ড কথা । "আমার কেমন ভয় হচ্ছে। এ যা দেখছি এ সব কি ভালো লক্ষণ। এরা আমার ঘর অন্ধকার করে দিচ্চে কেন।" এই থমথমে ভীতি-সঞ্চারী পরিবেশে শশী মালিনীর মেয়ে গ্রাম্য স্থার মুখে যে কথাগুলি দেওয়া হয়েছে তা একান্তই বিচ্ছিন্ন এবং অসংলগ্ন। মনস্তত্ত্বের যে সব বিধি শিশুমনের ক্রিয়া-কলাপের ব্যাথ্যা করে. তাদের দিয়ে স্থধা-মানদের এই অসংলগ্ন উক্তিকে ব্যাখ্যা করা যায় না। স্বাভাবিক হ'ত স্থধার পক্ষে অমলের পরিবেশ নিয়ে, অমলের কুশল সম্পর্কে প্রশ্ন করা। ব্যক্তি-বাতিক্রমের জন্মই এই বিভাট ঘটেছে। স্থধার মুখ দিয়ে রবীক্রনাথ কথা বলেছেন। পলকেব মধ্যে স্থা অন্তর্হিত হয়েছে। আমরা সবিস্ময়ে প্রতাক্ষ করেছি কবি দার্শনিককে যিনি মঞ্চে উপর এসে দাঁডিয়েছেন আর একবার পাঠককে স্মরণ করিয়ে দিতে যে তিনি ব্রতচ্যত হ'ন নি। মৃত্যুই শেষ কথা নয়। তার পরেও আছে নাগকেশরের চারা আর পৃথিবীর ভাল-বাসা। যে উপচেতন মন অত্তিতে মৃত্যুকে মহৎ মর্যাদা দিল, বলল যে স্বয়ং রাজা আসছেন মৃত্যুর রথে, মৃত্যুর মূল্য শুধু জীবনের জননী হিসেবে নয়, তার আত্যন্তিক মূল জীবনের প্রয়োজনকে ছাড়িয়ে গেছে। হঠাৎ পাওয়া এই মহা-সত্যকে কবি তাঁর জীবন দর্শনের বিরোধী জেনে স্বয়ং মঞ্চে আবিভূতি হলেন তাঁর আজন্ম পোষিত জীবন দর্শনের পক্ষে ওকালতি করার জন্ম। তবে মধ্য রাত্রির নিক্ষ কালো রূপঘোচান অন্ধকারে রাজার আগমন ঘোষণা ক'রে কবি হিরণ্যগর্ভ পুষণের রূপচ্ছটায় যে সৃষ্টি উদ্ভাষিত হ'য়ে ওঠে, যাঁর মধ্যে তিনি আজন্ম অপরপকে প্রত্যক্ষ ক'রে এমেছেন, সেই আলোকোদ্ভাসিত রূপ অপরপের লীলাময় তীর্থক্ষেত্রকে যে অস্বীকার করেছেন, এ সত্য তাঁর চোথে কী ধরা পড়েনি ? এ প্রশ্ন অবান্তর। এথানে প্রশ্ন হ'ল এমনটা কেন হ'ল ? যে রবীন্দ্রনাথ সারা জীবন ধরে রূপের মধ্যে অপরূপকে দেখলেন তিনি কেন সব বাতি নিভিয়ে দিয়ে দুখ্য-গন্ধ-সঙ্গীতময় ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য ধরণীকে অগ্রাহ্য ক'রে রাত্তির রূপহার! গভীরে রাজার আগমন প্রত্যাশা করলেন? কেন এলো কবির মননে এই বিপরীত মার্গে আছা ? আমরা বলব যে এর উত্তর কবির শিল্প ধারণায় মেলে না। কবির মতে শিল্পীর পুরুষীয় সন্তা তার ধ্যান, তার ধারণা, তার বিশ্বাস আপনাদের প্রকাশ করে শিল্পীর শিল্প কর্মে। এই ধারণার আলোয়

১। ডাকঘর পৃঃ ৬৬।

কবি-মানস ও ডাকঘর অসম্বন্ধ ব'লে মনে হয়। 'ডাকঘর' উৎকৃষ্ট শিল্প স্থাষ্ট ব'লে পরিগণিত হয়েছে যদিও কবির বিশ্বাস থেকে, তাঁর ধারণা থেকে এই স্থলর নাটকথানি তার জীবনরস আহরণ করেনি। আমরা বলব যে শিল্পকর্ম হ'ল সাময়িক অমুভৃতির প্রকাশ। সে অমুভৃতি ভোক্তার জীবনের গভীরে প্রতিষ্ঠিত বা অপ্রতিষ্ঠিত রইল কি না সে তত্তা শিল্পের পক্ষে অবাস্তর। ডাকঘর নাটকের রচনাকাল ১৩১৮ সাল। এর অল্পকিছদিন আগে কবি তুরারোগ্য অর্শ ব্যাধিতে খুব কষ্ট পেয়েছেন । তথনও পূর্ণ স্বাস্থ্যলাভ কবির পক্ষে সম্ভব হ'য়ে ওঠে নি। তুরারোগ্য কালব্যাধি তাঁর জীবনীশক্তিকে ক্ষয় ক'রে দিয়েছে। মানসিক অশাস্তিও দৈহিক অম্বাচ্ছন্য কবিকে তাঁর বলিষ্ঠ আশাবাদ থেকে বুঝি বিচ্যুত করেছিল। তাই কবির লেখনীতে অস্থস্থ কয় অমলের জীবনকে আশ্রয় ক'রে এক মহৎ সত্য আবিভূতি হ'ল যার দেখা স্বস্থ সহজ রবীন্দ্রনাথের লেখায় বড় একটা মেলে নি। কবির অবচেতন মন যে সত্যের দেখা পেলো তা তাঁর সমগ্র চেতনার বহিভূতি ছিল এতোদিন। অস্বস্থ শিল্পীমন যে সৃষ্টি করল হয়ত স্বস্থ থাকলে তা সম্ভব হ'তো না। যে নন্দনতাত্ত্বিক বৈরাগ্য (Aesthetic detachment) শিল্পস্থানীর পক্ষে অপরিহার্য তা অস্কুত্র মানসিকতার নিত্য সহচর। অস্কুত্ত দেহ নির্লিপ্ত দৃষ্টিভঙ্গী দেয় মনকে। প্রাণের আধিক্য মননের স্বচ্ছতাকে অনেকক্ষেত্রে আবিষ্ট করে। শিল্পীর মানসিকতায় দূরত্ব অতি প্রয়োজনীয়। সে দূরত্ব সহজলভ্য হয় যদি দেহের শক্তি স্রোতে কিছু মন্দা পড়ে। মনটা সহজেই বৈরাগ্যের গেরুয়া রঙে লাঞ্চিত হয়। দূর থেকে সব জিনিষকে দেখা সহজ হ'য়ে ওঠে। বস্তুর সঙ্গে নিজেকে অঙ্গাঙ্গীভাবে যুক্ত করার আর উৎসাহ থাকে না। দূরত্বটা আপনি ঘনিয়ে ওঠে; শিল্পকর্ম দে দূরত্বের স্পর্শ ধন্য হয়। অহস্থ শিল্পী যে অত্যুৎকৃষ্ট শিল্পরচনা করেছে তার নজির ভুরি ভুরি আছে দারা পৃথিবীর শিল্প-ইতিহাস জুড়ে। শিল্পীরাও অনেকে স্বীকার করেছেন অস্ত্রন্থ মনের স্ঠি সম্ভাবনাকে। এমন কথাও অনেকে বলেছেন যে উৎকৃষ্ট শিল্পসৃষ্টি অস্তুত্ব অবস্থায়ও সম্ভব হয়। কেন না তাঁদের মতে পৃষ্টি হ'ল Passive activity বা উদাসীন কর্ম। ভক্তির ভিতর মুক্তা যেমন জন্ম নেয় ঠিক তেমনি করেই শিল্প জন্ম নেয় শিল্পী মনে। সচেতন প্রয়াদে শিল্প সৃষ্টি হয় না। তাই ত' অস্কুস্থ মনের অবচেতনকে অনেকে

১। শ্রীপ্রভাত ম্থোপাধ্যায় ৯ত রবীন্দ্র জীবনী প্রথম থগু; পৃঃ ৪৮৮ স্রষ্টব্য।

শিল্পের জন্মজঠর ব'লে অভিহিত করেছেন। প্রখ্যাত কবি হাউসম্যানের কথা উদ্ধৃত ক'রে দিচ্চি':

"In short I think that the production of poetry, in its first stage, is less an active than a passive and involuntary process; and if I were obliged, not to define poetry, but to name the class of things to which it belongs, I shall call it a secretion; Whether a natural secretion like turpentine in the Fir or a morbid secretion, like the pearl in the oyster. I think that my own case, though I may not deal with the material so cleverly as the oyster does, is the latter; because I have seldom written poetry unless I was rather out of health and the experience though pleasurable was generally agitating and exhausting." হাউসম্যানের স্বীকারোক্তি অনেক খ্যাতনামা শিল্পীর আপাতবিরুদ্ধ শিল্পকর্মের বা শিল্পদর্শনের স্কর্ষ্ঠ ব্যাখ্যা করতে পারবে বলে আমরা মনে করি। যথন জাগ্রত ব্যক্তির চেতনা তুর্বল হ'য়ে পড়ে তথন সীমাহীন অবচেতন মন থেকে বিচিত্র রূপ, বিচিত্র ভাব উঠে এসে আত্ম প্রকাশ করে শিল্পকর্মের মধ্য দিয়ে। তার রং বেমন বিচিত্র, তার ভাবও তেমনি বহুরূপী। দে রঙের, দে ভাবের হয়ত কোন মিলই খুঁজে পাই না আমর। স্বস্থ চেতন মনের শিল্প কার্যে। অস্কুস্থ রবীন্দ্রনাথ তার অস্কুস্থ মনের অমুভূতিকে রূপ দিলেন, তাঁর তৎকালীন ধারণাকে ফুটিয়ে তুললেন অমলের চরিত্রের মধ্যে। সে ধারণা তার সমগ্র মনন সাধনার বিরোধী হয়েও সতা। স্বস্থ শিল্পীর শিল্পকর্ম যেমন জীবনের ছাতিতে প্রাণবস্তু ঠিক তেমনি অস্কন্থ শিল্পীর ভ্রান্তি ও অবসাদ এক অনৈস্থািক রূপচ্চটায় তার শিল্পকর্মকে সুষুমামণ্ডিত করে। উভয়েই সভ্য, উভয়েই স্থন্দর। গ্যেটের প্রাণপ্রাচর্য মহৎ শিল্প সৃষ্টি করেছে আবার হাউসম্যানের অস্ত্রন্থমনের শিল্পকর্ম ও রসিকজনকে আনন্দ দিয়েছে। রবীন্দ্রনাথের জীবনে ও মননেও এই প্রাণ-প্রাচর্ষ ও প্রাচর্যের অভাব উভয়েই যে মহৎ শিল্প সৃষ্টি করেছে তার প্রমাণ রয়েছে। 'ডাকঘর' অস্কুত্ব কবি-মনের সৃষ্টি, আর হাজার হাজার অত্যুৎকৃষ্ট লেখা রয়েছে কবির ্যেগুলি তাঁর পরিপূর্ণ প্রাণশক্তির প্রসাদে সমুজ্জ্জ্ল। ডাক্ঘর নাটক, অমল চরিত্র হ'ল কবির জীবন-দর্শন থেকে চ্যুত, ভ্রষ্ট। সে ভ্রষ্টতার গভীর অর্থ আছে। সে অর্থ নন্দনতত্ত্বর এক জটিল সমস্থার সমাধান করেছে। গ্যেটে কল্পিত নন্দন-তাত্তিক ধারণার বিকল্প মতবাদ প্রচ্ছন্ন রয়েছে ডাক্ষর নাটকের পশ্চাদপটে।

১। A. E. Houseman লিখিত 'The Name and Nature of Poetry' গ্ৰন্থের ৪৮-৪৯ পৃ: মন্টব্য!

## নাট্যকার বেট্রোলড্ ব্রেশটের নন্দনতত্ত্ব

বেটোলড্ বেশট বিংশশতাব্দীর দ্বিতীয় পাদে নাট্যজগতের ইঞ্চিতময় সম্ভাবনাপূর্ণ উজ্জ্জ্ল জ্যোতিষ্ক বলে স্বীকৃত হয়েছেন। নাট্যের কলাকৌশলে কুশলী হয়েছেন ব্রেশট, নাট্যরসের স্বরূপটুকু বোঝার চেষ্টা করেছেন একাস্ত-ভাবে; সামাজিক জীবনকে তার নগ্ন প্রতিরূপে রূপায়িত করার এক ধরনের নাট্যসাধনা নাট্যকার বেশট লক্ষ্য করেছিলেন; তিনি এই ধরনের স্থল স্বাভাবিকতাবাদের বিরোধী ছিলেন। আবার বৈজ্ঞানিক যুগের রঙ্গমঞে তিনি আরো এক ধরনের প্রবণতা লক্ষ্য করেছিলেন; সে প্রবণতা হলো শিল্পানন্দের-উৎসকে বিভালয়ের হরিণবাড়ীর চার-দেওয়ালের মধ্যে বেঁধে দেবার চেট্টা; য। ছিল আনন্দ বিভরণ কেন্দ্র তাকে এক শ্রেণীর শিল্প-বিজ্ঞানীরা করতে চাইলেন গণসংযোগের মাধ্যম বা উপায়। অবশ্য ব্রেশট লক্ষ্য করেছিলেন যে, মহাবিজ্ঞানী আইনষ্টাইনের মতে বৈজ্ঞানিক গবেষণার বিশ্বয়কর অগ্রগতির यूटन त्य विकानीत त्मीन्वर्रावार्षकृ त्रात्राह, त्महे उत्तरक भत्रभाव भागर्यविष ওপেন-হাইমার বৈজ্ঞানিক গবেষণা পদ্ধতির মধ্যে প্রতিষ্ঠিত দেখেছিলেন। বিজ্ঞান মাহুষের সঙ্গে তার চারপাশের জগতের যে সঙ্গতি ঘটিয়েছে তার মধ্যেই ওপেনহাইমার বিজ্ঞানীর সৌন্দর্যদর্শনের মূল স্থঞটি আবিষ্কার করেছেন। ব্রেশট কিন্তু জাগতিক বা বৈজ্ঞানিক জগতের সঙ্গে মাহুষের সঙ্গতি বা সমন্বয় সাধনের মধ্যে সৌন্দর্যের মূল হতেটি খুঁজে পান নি। তিনি বললেন, রসের ক্ষেত্রটুকুই হলো স্থন্দরের লীলাক্ষেত্র। যেখানে আনন্দ নেই, দে জগৎ থেকে হব্দর নির্বাসিত ; নিরানন্দ জগতে স্থন্দর অন্তেবাসী।

বেশটের মতে নাট্যশালা বা রক্ষমঞ্চই হলো স্থলরের পীঠভূমি। রক্ষমঞ্চ শ্রোতাকে ও দর্শককে আনন্দ দেবে। নাট্যকার নাটকের উপস্থাপিত ঘটনাগুলি হয় জীবন থেকে নেবেন না হলে সেগুলি তিনি কয়না ক্রবেন। অবশ্য বেশট বলেছেন যে, মান্নযের সঙ্গে মান্নযের সম্পর্কটুকু ছাড়াও মান্নযের সঙ্গে দেবতার যে সম্পর্কটুকু সন্ভাব্য তাও নাটকের উপজীব্য হতে পারে। রক্ষমঞ্চের উপর নাট্যকার যাই উপস্থিত কক্ষক না কেন, তার মূল উদ্দেশ্য কিছু আনন্দ দান করা, ওই আনন্দ পরিবেশনার মধ্যে নাটক ও নাট্যকারের মর্যাদাটুকু পরিচ্ছির থাকে। বেশট বললেন, নাট্যকার যেন এই আনন্দটুকু দেবার ভান করে নীভিকথা নাবলেন। নীতিকথা পরিবেশন করে আনন্দ দেওয়া অত্যন্ত হুয়হ কাজ।

वावशांत्रिक श्रीयांक्रमितिक मूर्ताष्ठ मूना पिरत्र (श्रीर्ष्ण वर्ष प्रातिक्रम वर्षता হজনে তাঁদের নন্দনতত্ত্বের কাঠামোটাকে হুর্বল করে ফেলেছিলেন। ব্রেশট তা থেকে শিক্ষা নিলেন। তিনি বললেন, নাটকের জগতে নীতিকথার প্রয়োজনটা এহ বাহা। সেথানে আমাদের মূল লক্ষণীয় বিষয়ই হল নাটক আমাদের আনন্দ দিতে পেরেছে কি না? নাট্যবম্ব অমুধাবনের মূল স্থত্ত হলো আনন্দ, তা সে নাটকের উপজীব্য জাগতিক অথবা পরা-জাগতিক যাই হোক না কেন, যদি তা দর্শককে আনন্দ দিল তবে বঝতে হবে যে নাটক রসোভীর্ণ হয়েছে। অবশ্র ব্রেশট আরিস্ততলীয় নন্দনতত্ত্বে ব্যাখ্যাত 'ক্যাথারসিদ' তত্তকে যেভাবে গ্রহণ করেছেন আমরা হয়ত তাকে ঠিক সেই ভাবে গ্রহণ করতে পারছি না। ক্যাথারসিস তত্ত ঠিক আনন্দতত্ত্বের অনুষঙ্গী নয়। ব্রেশট বলেছেন, তারা হলো অমুবন্ধী, আমরা বলব, ক্যাথারসিস তত্ত্ব ও প্রয়োজনবাদ পরস্পরের সহযোগী। নাটকে যে রস পরিবেশিত হয়, তা থেকে আমরা যে আনন্দ পাই সে আনন্দের মধ্যে উচ্চনীচের ন্তর ভেদ নেই। অবশ্য ব্রেশট স্বীকার করেছেন যে নাট্যরসের মধ্যে বা নাট্যানন্দের মধ্যে উচ্চনীচের ভেদ না থাকলেও আমরা জটিল নাটক থেকে বেশী আনন্দ পাই; যে নাটকে নাট্যবন্ধ সহজ এবং সরল তার উপস্থাপনায় আমরা যে আনন্দ পাই, স্বাদে বর্ণে গন্ধে জটিল নাট্যবস্তুর দেওয়া আনন্দের চেয়ে তা অনেক তরল এবং ফিকে; এই জটিল নাট্যবস্ত থেকে পাওয়া যে আনন্দ তার ব্যাখ্যা করতে গিয়ে ত্রেশট উপমার আশ্রয় নিয়েছেন। প্রেমিক-প্রেমিকা যেমন প্রেমলীলার চরম পরিণতি এবং পরম সার্থকতা পেয়ে থাকেন যৌন আনন্দে ঠিক তেমনিধারা মহৎ নাটকের অর্থাৎ জটিল নাটকের পরিণতি হলো এই নাট্যানন্দে। তাহলে ব্রেশট ইঙ্গিত করলেন যে, জটিল নাটকট হ'ল মহৎ নাটক; কেননা এই জটিল নাটকের আবেদন দর্শকের কাছে অনেক বেশী সরস ও ঐশ্বর্থনান; এই নাটকের আবেদনে অন্তবিরোধ থাকলেও এতে বেশীফল পাওয়া যায়, অর্থাৎ বেশী মাত্রায় আনন্দ হ'ল এই ধরনের নাটকের ফলশ্রুতি।

নাটকের উপজীব্য হ'ল জীবন ও জগং। জীবনধারা সহস্রঘাতে নিরবিচ্ছিন্ন ধারায় বয়ে চলেছে। সে ধারা শুধু পরস্পারের থেকে বহিরঙ্গে ব্যাপ্তিতে বা গতিশীলতায় পৃথক নয়; তাদের মধ্যে শ্বরপগত, প্রকৃতিগত প্রভেদও রয়েছে। সেই স্বার্নপ্যের বিভিন্নতাটুকু নাট্যবস্তুর উপজীব্য হবে একথা ব্রেশট বললেন। দর্শককে আনন্দ দেবার প্রয়োজনে নাট্যবস্তুর রকমফের করতে হবে।

ব্রেশট ঐতিহাসিকতার নজীর তুললেন। গ্রীস দেশে শ্রোতা আনন্দ পেয়েছে আমোদ দৈববিধির সমাহীন প্রয়োজনটুকু দেখে। ফরাসীদর্শক সংহত প্রত্যাশায় নাটকে দেখতে চেয়েছিল যে, সবাই নিজ নিজ কর্তব্য করছেন। এটুকু পেলেই ফরাসী দর্শক খুশী। এলিজাবেথীয় যুগের ইংরেজ দর্শক সে যুগের নাগরিকদের সদাজাগ্রত ব্যক্তি-স্বাতম্ব্যটুকুকে নাটকীয় চরিত্রে প্রতিফলিত দেখতে চেয়েছিলেন। যুগে যুগে দেশে দেশে শ্রোতা ও দর্শক নাটক দেখতে গিয়েছেন বিভিন্ন প্রত্যাশা নিয়ে, এ তত্বকে স্বীকার করে নিয়েও ব্রেশট বললেন, —রক্ষমঞ্চে উপস্থাপিত নাট্যবস্থকে জীবনের প্রতিচ্ছবি না হলেও চলবে।

নাটকের উপজীব্য যদি জীবনের প্রতিচ্ছবি না হয় তবে তার স্বরূপটা কি हरत. रम श्रश्च मार्जातिक जारत छेर्ररत । द्विमंग तलालन, जीतरन रयमनि परिष्ठ তাকে ঠিক দেইভাবে নাটকে রূপায়িত করার প্রয়োজন নেই। ব্যবহারিক জীবনের সঙ্গে গরমিলটুকু নাট্যবস্তুর গুণে অবক্ষয় ঘটায় না। যা অসম্ভব তাও নাটকের বিষয়বস্থ হতে পারে। এই জীবনের দঙ্গে অদক্ষতি ও অদস্ভাব্যতা এরা যথন নাটকের উপজীব্য হবে তথন তাদের মধ্যে একটা ছেদহীন ছন্দ অহুস্থাত করে দিতে হবে। এটি নাট্যকারের গুরুদায়িত্ব। নাট্যকারকে কাব্যপ্রকরণ ও নাট্যপ্রকরণের স্থন্ধাতিস্থন্ধ প্রয়োগ ক'রে নাটকের গল্পটিকে গতিশীল করে তুলতে হবে। নাটকের মুখ্য চরিত্রের হৃদয়াবেগ প্রবাহ দর্শককে ভাসিয়ে নিয়ে যাবে। তা যথন যায় তথন নাটকের আখ্যানভাগের অসঙ্গতি আমাদের চোথে পড়ে না। সোফোফ্লিস, রাচিন অথবা সেক্ষপীয়ার কারোর নাটকই এই নাট্যতত্ত্বের ব্যতিক্রম নয়। ব্রেশট সেই সত্যটুকুর ওপর জোর দিয়ে বললেন, ( তিনি ইতিহাস থেকে নজীরের পর নজীর উদ্ধত করে বললেন ) নাট্যের বিষয়বস্থর "অসম্ভাব্যতা ও অবান্তবতা" সত্ত্বেও এই সব নাটক আমাদের আনন্দ দিয়েছে। আজও গৌডজন সেই স্ব নাটক থেকে আনন্দে স্বধাপান করেছেন। তবে ব্রেশটের মতে পুরাতন নাটক থেকে, নাট্যের ঘাত প্রতিঘাতপূর্ণ আখ্যানভাগ থেকে আমরা যথার্থ নাট্যরসটুকু উপলব্ধি করতে পারি না। "ভাষার সৌন্দর্য" নাটকের বিষয়বস্তুর নির্মিতি সৌকর্য অথবা 'কুশীলবের বাচন-কৌশল', এরা আমাদের মোহিত করে। ব্রেশট এদের নাম দিয়েছেন "ইনসিডেণ্টালস অফ দি ওল্ড ওয়ার্কস"। তাঁর মতে এই সব কৌশল অবলম্বন করে নাটকের আখ্যানভাগের ত্র্বলভাটুকু নাট্যকার ঢেকে রাথেন। আরিস্তভলীয় হত্ত—আখ্যানভাগেই হল নাটকের প্রাণ—আধুনিক দর্শন, এ সম্বন্ধে বোধ হয় বেশট উদাসীন। ব্রেশট বললেন, পুরানো নাটককে তার সেই পুরানো পরিপ্রেক্ষিতে ব্রুতে হবে। 'সহম্মিতাবোধ' তত্ত্ব দিয়ে ঐ যুগের নাটককে বোঝা যাবে না. কেননা তাঁর মতে এই তত্ত্ব হল বয়দে নবীন; এ দিয়ে প্রাচীন নাট্যাবলীর রস গ্রহণে বাধা আছে। ব্রেশটের এই মতটি বোধহয় প্রাচীন নাট্যতত্ত্ব ও নন্দনতত্ত্বে আলোচিত তত্তাবলীর দারা বার্ধিত। অভিনবগুপ্ত বিরচিত 'অভিনব ভারতী' শীর্যক ভরতমুনির নাট্য শাস্ত্রের টীকা থেকে প্রতিভান শক্টির ব্যাখ্যা অন্তথাবন করলেই আমাদের বক্তব্য স্থপরিষ্টুট হয়ে উঠবে। সাধারণ ভাবে জ্ঞানতত্ত্বের আলোচনায় ভারতীয় দর্শনে তার চিত্তবৃত্তি যে 'ঘটাকার' বা 'পটাকার' প্রাপ্ত হয়, একথা সহজ স্বীকৃতির মর্যাদা লাভ করেছে। স্থতরাং সহম্মিতাবোধ আমাদের দেশের জ্ঞানতত্তে একটি স্থপরিচিত ধারণা। শিল্পতত্ত্বে এর স্বীক্বতি পেয়েছি নাট্যশান্তের টীকা গ্রন্থ অভিনবভারতীতে। এই গ্রন্থে "প্রতিভান" শব্দটি বিশেষ অর্থে ব্যবহৃত হয়েছে। এই শন্দটির ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে বলা হয়েছে প্রতিভাহল কবির শক্তি, প্রতিভান সহদয়ের। রাজশেখর প্রতিভার চুটি ভাগ করেছেন। প্রথমটি কার্য়িত্রী—যে শক্তি কবির কাব্য রচনায় সহায়ক (কর্বেরূপ কুর্বাসা কার্য়িত্রী)। দ্বিতীয়টি ভাবয়িত্রী—যে শক্তি ভাবকের ভাবনায় সহায়ক, যা কবির চেষ্টা, অধ্যবসায় ও অভিপ্রায়ের সঙ্গে একাত্মত। ঘটায় (ভাবকস্থোপ কুর্বাসা ভাবয়িত্রী) সা হি কবে: শ্রম অভিপ্রায়ং চ ভাবয়তি'। প্রতিভান বলতে ভাবকত্বশক্তি বা ভাবয়িত্রী প্রতিভাকেই বোঝায়। অতএব একথা স্পষ্ট হয়ে উঠেছে যে, সহমমিতা বোধের ধারণা মোটেই আধুনিককালের নয়। অভিনব গুপুর যথন ভরতমনি বিরচিত নাট্যশাস্ত্রকথিত নাট্যতত্ত্বের ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে বলেছেন যে, নাট্যে প্রযুক্ত গীতবাখ-মঞ্চ-নটী প্রভৃতির জন্মই দর্শকের মনের পরিমিতি বা সঙ্কীর্ণতা দূরীভূত হয় এবং তার মন একাস্কভাবে নাট্যের বিষয়মুখী হয়। তথন কি প্রকারাস্তরে এই সহম্মিতার কথা বলা যায় না ?

এতদ্বাতীত রসের আলোচনা প্রদক্ষে মন্মট, বিশ্বনাথ ও জগন্ধাথ বললেন যে ভক্তের প্রেম যথন তার ইষ্টদেবতার উদ্দেশ্যে প্রধাবিত হয়, তথন তাকে 'ভাব' আখ্যা দেওয়া হয় এবং এই 'ভাব' (ভজি ), বিভাব, অম্বভাব ও ব্যভিচারী ভাবের সংযোগে প্রকট হয়। অবশ্য এঁরা একে 'রস' আখ্যা দেন নি। কিছবৈক্ষব রস্বাদীরা এই ভজিকে শ্রেষ্ঠ রস বলেছেন। সে যাই হোক, এ তথাটি মুপ্রকট হয়ে উঠছে যে সহম্মিতাতত্ব প্রাচীন ভারতীয় নাট্য তত্ত্বে এবং

২০৮ নন্দনতত্ত্ব

কাব্যতত্ত্বে একেবারে অপরিজ্ঞাত ছিল না। তাই ব্রেশটের উপরোক্ত মস্ভব্যটি খুব সমীচীন হয় নি বলেই মনে হয়।

( इइ )

নাট্যের মুখ্য উদ্দেশ্য হল আনন্দ দান। আনন্দ দেওয়া ছাড়া, নাটকের ষে অন্তা কোন উদ্দেশ্য নেই একথা দ্বাৰ্থহীন ভাষায় বললেন ব্ৰেশ্ট। দর্শক কখন আনন্দ পান নাটক দেখে, এ প্রশ্ন স্বভাবতই ওঠে। ব্রেশট বললেন, জীবনের হুবহু নকল করতে পারলেই মঞ্চে উপস্থাপিত নাট্যবস্তু দর্শককে যে আনন্দ দিতে পারবে, এ কথাটা কিন্তু সত্য নয়। জীবনে যেমনটি ঘটেছিল, তা থেকে বহু বিচ্যতি বহু ব্যতিক্রমও কিন্তু নাটকে দার্থকভাবে রূপায়িত হতে পারে। এর ফলে কিন্তু রসাভাস ঘটবে না কোথাও। প্রাকৃতিক ঘটনা-পরম্পরায় যাকে আমরা 'সম্ভাব্যতা' বলি, তাও কিন্তু নাট্যের বিষয়বম্বর মধ্যে অমুপস্থিত থাকতে পারে। আর এই 'অমুপস্থিতি'টুকুও কোথাও কিন্তু নাটকে রসের হানি ঘটায় না। ব্রেশটের মতে, নাটকের আথ্যানভাগে 'ছনিবার গতিবেগের মায়া' এদে লাগলে তবেই নাটক সহাদয় সামাজিকের চোথে সার্থক হয়ে উঠবে। আর এটি সংসাধন করতে কাব্য এবং নাট্যের সর্ববিধ প্রা**দঙ্গি**ক প্রকরণকে কাজে লাগাতে হবে। ব্রেশট আরিম্বতলকে অনুসরণ করে বললেন, নাট্যের উপজীব্য হলো নাটকের কাহিনী। রঙ্গমঞ্চে মাম্লুষের সঙ্গে মামুষের পারস্পরিক সম্বন্ধটুকু যদি সঠিকভাবে যথাযোগ্য পরিপ্রেক্ষিতে উপস্থাপিত করা না হয় তাহলে আমাদের রসোপলন্ধির পথে বাধা ঘটে। বিজ্ঞান যেমন আ্মাদের স্থাস্বাচ্চন্দ্য বিধান করে। শিল্পকলা, নাট্যকলা আমাদের তেমনি চিত্ত বিনোদন করে, আনন্দের বিবর্ধন ঘটায়। ত্রেশট বলেছেন, সমকালীন সামাজিক জীবনকে রক্ষমঞে আমরা যদি উপস্থাপিত না করতে পারি তাহলে তা তৎকালীন দর্শকদের কাছে গ্রাহ্ম হবে না। তবে সমকালীন সমাজের প্রতিফলন নাটকে ঘটাতে পারলে, তবেই নাটক গণসংযোগ ও জন শিক্ষার বাহন হয়ে উঠবে। সমকালীন সমস্ভার সমাধান থাকবে মঞ্চে উপস্থাপিত নাটকে। সমকালীন স্থধীও জ্ঞানীদের প্রজ্ঞা, যৌবনের অপ্রতিরোধ্য কোধ, হতভাগ্যদের জন্ম গভীর মমন্ববোধ, এক কথায় এক ধরনের সর্বজনগ্রাহ্ম মানবিকতা নাটকে প্রতিফলিত হবে। যুগের কল্যাণবোধ, তার শুভবুদ্ধির ছায়া নীতিজ্ঞানের প্রভাব, এ সবই এদে পড়বে নাটকে। ষা কিছু আহ্বক না কেন, নাটকের উপজীব্য, যাই হোক না কেন, নাট্যকারের

দায়িত্ব হলো তাকে যথাযোগ্যভাবে উপস্থাপিত কর!: এই যথাযোগ্যভার ব্যাখ্যা করতে গিয়ে ব্রেশ্ট 'ফোর্স ফুলি' এবং 'গ্রাণ্ড স্কেল'. এই ফুটি কথার ব্যবহার কর্ত্তেন অর্থাৎ নাটকের উপজীব্য কাহিনীকে এক ধরনের প্রাণ-মণ্ডিত করতে হবে, যার ফলে ঘটনা তার সাময়িক তুচ্ছতাকে অতিক্রম করে বৃহতের দক্ষে, মহতের দক্ষে যুক্ত হতে পারে। আমরা বলতে পারি, দামশ্বিককে সাবিক আবেদনে মণ্ডিত করাই নাট্যকারের কাজ। এটকু ঘটাতে পারলেই অতিপরিচিত ঘটনাও অজানার রহস্তে মণ্ডিত হয়ে উঠবে। পরিচিত ঘটনাকে দেখেও তার বিশ্বয়ের ঘোর কাটবে না। আমাদের চারপাশের পরিচিত জগৎটা বৈচিত্র্যময় হয়ে উঠবে দর্শকের চোখে। নাট্যকার এটি ঘটাবেন নাটকের আঙ্গিক বা প্রকরণের যথাযোগ্য ব্যবহার ক'রে। ব্রেশট এই নব্য সামাজিক বৈজ্ঞানিক প্রকরণের নাম দিলেন ঘান্দিক 'জড়বাদ'। সমাজ যে বিধি মেনে এগিয়ে চলে দেই বিধিগুলিকে যথাযোগ্য রূপে ধরতে পারলে আমরা সমাজ বিবর্তনের ছন্দটুকুকে ঠিক মত ধরতে পারব এবং সমাজের অগ্রগতির পথে যে সব অসংলগ্নতা রয়েছে তাদের আমরা বঝতে পারব। "বান্দ্রিক জড়বাদ" বলল, ধার পরিবর্তন আছে তাই-ই অন্তিত্ববান। পরিবর্তন অন্তিত্বের স্থচনা করে, অর্থাৎ 'ক' যখন 'খ' এ পরিবর্তিত হয় তখনই কেবল আমরা 'ক'এর অন্তিত্ব সম্বন্ধে সচেতন হয়ে উঠি। এই সামাজিক পরিবর্তনকে আবার আমরা বুঝতে পারি নাটকের পাত্রপাত্রীদের অমুভূতি, মনোবৃত্তি এবং মত প্রকাশের ব্যারোমিটারে। মাথুযের সমাজ জীবনকে বঝতে হলে, মাক্লমের এই বোধের এবং বৃদ্ধির জগৎটাকে বুঝতে হবে। সে বোঝার পথে কিন্তু সহমমিতাবোধ নয়, ত্রেশটের মূল বক্তব্য আমাদের মনে হয়, "এমপ্যাথি" তত্ত্বে বিরোধী। "There is a great deal to man, we say, so a great deal can be made out of him. He does not have to say the way he is now, nor does he to be seen only as he is now, but also as he might become. We must start with him. We must start on him, This means. however, that I must not simply set myself in his place, but must set myself-facing him, to represent us all. That is why the theater must make what it shows seems strange."

ব্রেশটের উপরি-উক্ত বক্তব্য থেকে এক ধরনের বিরোধের ধারণা উপ্ত

হচ্ছে। নাটক এবং দর্শকের মধ্যে এমন এক ধরনের 'বিরোধ' এক ধরনের অপরিচয় গড়ে তুলতে হবে, যার ফলে অতি পরিচিত ঘটনাও, পরিচিত চরিত্রও অপরিচয়ের বিশ্বয়ে মণ্ডিত হয়ে ওঠে। এটি হল নন্দনতাত্বিক দর্শনভিদ্র ফলশ্রুতি। ব্রেশট পরিক্ষারভাবে বললেন, অভিনেতা যেমন অভিনীত চরিত্রের সঙ্গে একাত্ম হবেন না তেমনি দর্শকও এই অভিনীত চরিত্রের সঙ্গে একাত্ম হবেন না। একাত্ম হওয়া তো দ্রের কথা সহাম্বভূতি থাকাও শিল্পবোধের পরিপদ্বী। 'বেঁগন' হাক্সরসের ব্যাখ্যা করতে গিয়ে বললেন, সহাম্বভূতি হাক্সরসের এর পরিপদ্বী' বেঁগনিকে অমুসরণ করে ব্রেশট, বললেন ধে শিল্পানন্দের মধ্যে যে অপরিচয় ও বিশ্বয়ের ঘোরটুকু জেগে থাকে তার অকাল মৃত্যু ঘটবে যদি আমরা অভিনীত চরিত্রের সঙ্গে একাত্ম হয়ে উঠি অথবা তাঁর প্রতি সহাম্বভূতিশীল হয়ে উঠি; স্বতরাং বলা যেতে পারে যে ব্রেশট হলেন এক অর্থে সহম্মিতা বিরোধী।

প্রকৃতি যেমন পরিবৃতিত হচ্ছে আমাদের চারপাশের জগৎটার যেমন নিরস্তর পরিবর্তন ঘটছে তেমনি সমাজও নিত্য পরিবর্তনশীল। এই পরিবর্তনের মধ্যেই আনন্দের উৎসটুকু নিহিত আছে। নৃতনের, অভিনবের আবির্ভাবকে প্রত্যক্ষ করি। আমাদের মনে বিশায় জাগে আর এই বিশায় হলে। শিল্পানন্দের স্থতিকাগৃহ। অতএব মঞ্চে উপস্থাপিত চরিত্র যদি ক্ষণে ক্ষণে না বদলায় তা হলে নাটকের একবেয়েমির মধ্যে শিল্পানন্দ হারিয়ে যাবে; তাই বেশট বললেন. মঞ্চে উপস্থাপিত চরিত্রগুলি একে অপরের উপর নির্ভর ক'রে, পরস্পরের কাছ থেকে শিক্ষা নিয়ে পরস্পারের দ্বারা প্রভাবিত হয়ে আপন আপন চরিত্তের ক্রম-বর্ধমানতাকে অব্যাহত রাখবে। নাটকে প্রায়শই একটি চরিত্র প্রধান হয়ে ওঠে এবং অক্যান্ত চরিত্র অপ্রধান ভূমিকায় দেই প্রধান চরিত্রটিকে মুখ্য ভূমিকায় উদ্ভাসিত হতে সহায়তা করে মাত্র। ব্রেশট এর বিরোধিতা করেছেন। বিভিন্ন চরিত্রের মধ্যে এই পারস্পরিক সম্পর্ককে ত্রেশট 'গেসটুস' এই আখ্যায় অভিহিত করলেন। অভিনেতাকে এই গেসটুসকে বুঝতে হলে প্রথমেই নাটকের আখ্যানভাগের অন্তরে প্রবেশ করতে হবে। গল্পটিকে পরিচয়ের গণ্ডি অতিক্রম করে অপরিচয়ের সীমানায় পৌছিয়ে দিতে হবে বিচিত্র মঞ্চ আদিকের মাধামে। এই মঞ্চ আঙ্গিকের মাধামেই অভিনেতা এবং দর্শকের মনেও মধ্যে যথাবোগ্য নন্দনতাত্ত্বিক (বৈরাগ্য) বা Aesthetic detachmentএর व्याविकार घटेरत । এই পথেই व्यामारमत निज्ञानत्मत्र উপভোগ मन्पूर्व हरत ।

# চতুর্থ স্তবক

আচার্য ব্রজেন্দ্রনাথের নন্দনতত্ত্ব স্বামী বিবেকানন্দের শিল্পচিন্তা শিল্পী শরৎচন্দ্র ঃ নন্দনতাত্ত্বিকের দৃষ্টিতে শিল্পী যামিনী রায়ের চিত্রকশা

## চতুৰ্ ন্তবক

#### আচার্য ব্রজেন্দ্রনাথের নন্দরভঙ্গ

আচার্য ব্রজেন্দ্রনাথ শীল রবীক্রনাথের সমকালীন। উনবিংশ শতাব্দীর শেষ পাদ থেকে বিংশ শতাব্দীর দিতীয় দশক পর্যন্ত ব্রজেন্দ্রনাথের মণীষা বাংলা তথা ভারত সংস্কৃতিকে উজ্জ্ঞল করে রেখেছিল। আচার্য ব্রজেন্দ্রনাথের উদ্দেশে রবীন্দ্রনাথ যে শ্রন্ধাঞ্জলি প্রদান করেছিলেন, তা মুখ্যত দার্শনিক ব্রজেন্দ্রনাথের উদ্দেশ্যে এবং কবি ব্রজেন্দ্রনাথের উদ্দেশ্যে উচ্চারিত হয়েছিল। ইংরেজী ভাষায় অফুদ্তি হ'য়ে মহাকবির এই দার্শনিক বন্দনা দেশে-বিদেশে বহুখ্যাত হ'য়েছিল: "Pilgrim the highest peaks of knowledge, hard to climb you have scaled,

These or imagination's canvas in diverse paints and colours

Is painted the invitation of Eternal beauty;

The radiance white from there, garland of glory that is

The Goddess of wisdom's caressing hand, plays round

your noble brow.

ব্ৰজেন্দ্ৰনাথ ছিলেন একাধারে কবি ও দার্শনিক। কবি ক্রান্তদর্শী, তাই ব্রজেন্দ্রনাথের মধ্যে আমরা পাই সম্যক দর্শনের জন্ম সাধনা। একে ব্রজেন্দ্রনাথ "Synoptic view of things", আখ্যা দিয়েছেন। তাঁর প্রখ্যাত দীর্ঘপদী কাব্য Quest Eternal, বে জগতের সন্ধান দিয়েছে, সেই জগতও দার্শনিক ব্রজেন্দ্রনাথের এই "Synoptic view of things"এর সাক্ষ্য বহন করছে।

সমালোচক ব্রজ্ঞেনাথ বললেন যে, কাব্যের বিচার হ'বে মান্থবের ব্যক্তি স্বাভন্তমেণ্ডিত জীবনদর্শন পরিকল্পনার কটি পাথরে। বিশ্বসংসারকে দেখার একাস্ক রূপে ব্যক্তি আল্রিত যে দৃষ্টিভঙ্গী, সেই দৃষ্টিকোণ থেকেই কাব্যের বিচার করতে হবে। শিল্পগুণ নির্ণয়ের এই যে মানদণ্ড, এই মানদণ্ডই হ'ল জীবন সমালোচনার মাপকাঠি; একে বজেন্দ্রনাথ বলেছেন, "criticism of life"। এই জীবন হ'ল সমগ্র জীবন, উপনিবদের ভূমা-আল্রিত মহাজীবন।

এই পূর্ণ সমগ্রতার ধারণা ব্রজেজ্রনাথকে একদিকে যেমন শিল্প-সাধনায় উৎসাহিত করেছে, তাঁকে 'Quest Eternal'এর সার্থক কবি করেছে, তেমনি তাঁর শিল্প সমালোচনায়ও তাঁকে অন্ধ্রপ্রাণিত করেছে। এই ভূমা-ধারণার মধ্যে আরিস্কতলীয় প্রারম্ভ-মধ্য-সমাপ্তি তত্তকে তিনি স্থান দিয়েছিলেন। এই সমগ্রতাটুকুই হ'ল অনক্য ব্যক্তিত আল্লিড মান্ন্র্যের জীবন পরিকল্পনা বা 'Individual scheme of life'.

এই প্রসঙ্গে ব্রজেন্দ্রনাথ বলেছিলেন: এই বিষয়ে আমরা নিঃসন্দেহ যে, নান্দনিক এবং নৈতিক সকল প্রকার নৈতিক নির্মিতি কর্মে মান্থবের আবেগ এবং অমুভূতি নিত্য ক্রিয়াশীল হয়ে থাকে; এই অমুভূতি এবং আবেগ ছাড়াও মান্থবের ভাব, ভাবনা, কল্পনা ও সহজ সংস্কার সমানভাবে কাজ করে। কিন্তু শিল্প বিচারের মানদণ্ডে এদের প্রবেশ নেই। অমুভূতি ও কল্পনা—এরা কেউই শিল্প সমালোচনার ক্ষেত্রে আমাদের সহায় হয়ে উঠে না। 'No doubt all emotions are proper plastic stuff for constructions in aesthetics as well as ethics, but as building material, experience in all its forms is intrinsically valuable ideation, imagination, instinct, than emotion. But none of these enter into the norm. What does enter into the norm and test of poetry is not emotional exaltation, imaginative transfiguration or disinterested criticism but in and through them all the recreation of personality with an individual scheme of life; an individual out-look on the universe'.

সমালোচক ব্রজেন্দ্রনাথ শিল্প সমালোচনার পরিপ্রেক্ষিতে মাছ্যের অনম্ভ ব্যক্তি স্বাতন্ত্র্যের কথা বললেন। এই অনম্ভ ব্যক্তি স্বাতন্ত্র্য সকল শিল্পেরই উপজীব্য। এই স্বতন্ত্র ব্যক্তিত্বের ছাপ একদিকে যেমন শিল্পকর্মের উপর প্রতিফলিত হয় ঠিক তেমনি স্বাবার তা পড়ে দার্থক শিল্প সমালোচনার উপরও। মাহ্যের অনম্ভ স্বাতন্ত্র্যের প্রতি একটা জন্মগত মোহ স্বাছে, এই মোহটুকু মাহ্যুবের ব্যক্তিত্বকে বিচিত্র বর্ণে বর্ণময় করে তোলে। মানব ব্যক্তিত্বের এই বহু বিচিত্রতা শিল্প কর্মে প্রতিফলিত হয়ে শিল্পকেও বহুবিচিত্র করে তোলে। এই বহু বৈচিত্র্যই হ'ল একদিকে শিল্পীর চরিত্রের স্বরূপ লক্ষণ, তেমান স্বাবার ভা শিল্প স্কৃষ্টি বা শিল্পকর্যেরও স্বরূপ লক্ষণ, অনস্তু ব্যক্তিত্বস্বিতিত্ত শিল্পী 'নির্মাণ

করে'। এই নিমিতি শক্তিই হ'ল শিল্পীর প্রতিভা: একে সমালোচক বলেছেন, 'অপূর্ব বস্তু নির্মাণ ক্ষমা প্রজ্ঞা'। এই অপূর্বতা না থাকলে শিল্প, শিল্প পদবাচ্য হয় না। তাই বহু শ্রুত, বহুখ্যাত মহাভারতকারপরিকল্পিত কর্ণ চরিত্র রবীন্দ্রনাথের কবি-কল্পনায় যে রূপ পেল সেই রূপ বোদ্ধা পাঠক ও সমালোচকের কাছে অপরিচিত। রবীন্দ্রনাথের কর্ণ কবির অন্য ব্যক্তিস্বকে আশ্রয় করে আরেক ধরনের নতুন ব্যক্তিত্বের ঐশ্বর্যে ঐশ্বর্যান হয়ে নতুন করে জন্ম নিল। এই কর্ণ মহাভারতকারের কর্ণ চরিত্র থেকে সম্পুণরূপে স্বতম্ত্র। আচার্য ব্রজেন্দ্রনাথ শিল্পীর আপন ব্যক্তিত্বের ও স্বাষ্টর যে অনকতার কথা বললেন, সেই অনমতাটুকুই শিল্প মূল্যায়নের প্রধানতম মানদণ্ড রূপে গৃহীত হয়েছে ব্রজেন্দ্রনাথের শিল্প দর্শনে। শিল্পকর্মের এই অনন্যতাট্রককে ভারতীয় রসশাস্ত্রে 'অপূব বস্তু' আগ্যা দেওয়া হয়েছে। সমালোচক ওয়ার্ডস্বার্থও এই অন্যতাট্রির জয় গান করেছেন: 'The light that never was on sea or land' আকাশ-পাতাল, স্বৰ্গ, নরক তালোক, ভলোক কোথাও সেই কনে দেখা আলো আমরা দেখি নি থেমনটা দেখেছি সার্থক শিল্পীর আঁকা ছবিতে অথবা তাঁর লেখা কবিতায়। পূর্বে যদি সেই আলো দেখে থাকি তবে সেই আলো কিন্তু সার্থক শিল্পকে আর উদ্ভাসিত করে তুলতে পারবে না। অর্থাৎ সেই আলোকের আধারে শিল্পকৃতি সৃষ্টির মর্যাদা পাবে না। এই আলোই ব্রজেন্দ্রনাথের শিল্প নিমিতির অন্যতা। এই আলো আমরা দেখেছি শেলীর 'Skylark' কবিভায়, কীট্রের 'NAUGHTO BOY' কবিভার রবীন্দ্রনাথের 'শ্বরণ' কাব্যগ্রন্থে, বোতিচেলির ও 'Leonardo de vinci'র ছবিতে।

আচার্য বভেন্তনাথের শিল্পদর্শন প্রদক্ষে যে সম্যক্ দর্শনের কথা আমরা বলেছি, দেই সম্যক্ দর্শনের ফলশ্রুতি হ'ল তত্ত্বের ক্ষেত্রে ব্রজেন্দ্রনাথের এক-ধরনের সম্যক্ পরিকল্পনা। এই পরিকল্পনাটিও এক্য ও সামান্ত লক্ষণের দ্বারা লক্ষণাক্রাপ্ত। এই পরিকল্পনার প্রথম পর্যায়ে রয়েছে ইতিহাস; মানব অভিজ্ঞতাকে স্থানকালের মধ্যে সীমিত করে দেখাই হল ইতিহাসেয় ধর্ম; কাল পারম্পর্যকে ইতিহাস শ্রদ্ধা করে। দ্বিতীয় পর্যায়ে আছে বিজ্ঞান এবং দর্শন। বিজ্ঞান ও দর্শনের সত্য হ'ল স্থান কাল নিরপেক। বিশেষ থেকে সামান্তের দিকে চংক্রমণ হ'ল বিজ্ঞানের ধর্ম; বিজ্ঞান সামান্তকে বিশেষের মধ্যে বিশ্বত করে দেখতে চায়; দর্শনের চংক্রমণ হল সামান্ত থেকে বিশেষে বাওয়া;

এই বিশেষকে দার্শনিক যথন সামান্তের প্রতিস্থ হিসেবে দেখেন তথন বিশেষের মধ্যে দামান্ত উদ্ভাসিত হয়ে উঠে। বিশেষ এবং দামান্ত একাকার হয়ে যায়। পরবর্তী পর্যায়ে আচার্য ব্রজেন্দ্রনাথ বললেন আমরা পাই শিল্প এবং ধর্মকে; শিল্পে আমাদের রসোপলন্ধি ঘটে; সেই রস হ'ল আনন্দ স্বরূপ। ধর্মে আমাদের প্রমানন্দ লাভ হয়: সেই আনন্দের পথ হ'ল মর্মীয়া সাধনার পথ। শিল্পের স্বরূপ লক্ষণ হ'ল এই আনন্দটুকু। ব্রজেন্দ্রনাথ এই পথেই কারুকলা এবং চারুকলার বিভিন্নতা নির্দেশ করলেন। তাঁর মতে কারুকলায় আনন্দ নেই এবং আনন্দের ছোঁয়া লাগে চারুকলার সমগ্র অন্তিত্বে। আমরা যথন ছবি দেখি বা গান শুনি অথবা কবিতা পড়ি তথন আমাদের সমগ্র সত্তা অকারণ পুলকে পুলকিত হয়ে ওঠে। রসবাদীর মত ব্রজেন্দ্রনাথ বললেন, রস হ'ল শিল্প প্রাণ। শিল্পীর হাজারো রূপের বৈচিত্রোর মধ্যে এই একটি ব্যাপারে তাদের সামীপ্য এবং সাযুজ্যটকু লক্ষণীয়; সেটি হ'ল এই আনন্দ কেন্দ্রীভূত ব্যক্তিত্বের মূল উপাদান। রূপ-রঙ-রেথার অনন্ত বৈচিত্তোর মধ্য দিয়ে অসংখ্য শিল্প রূপ শিল্পীর। যুগে যুগে, কালে কালে স্পষ্ট করেছেন। ভাস্কর্য, স্থাপত্য, চিত্রণ, সঙ্গীত, কাব্য ও নাটকের অনস্ত রূপভেদ আমরা প্রত্যক্ষ করেছি শিল্প ইতিহাসের সেই প্রথম থেকে আজ পর্যস্ত। এই অনস্ত রূপভেদের ধর্মে আমরা যে অপরিবর্তনীয় অবিচলিত শিল্প লক্ষণটুকু লক্ষ্য করেছি তা হ'ল এই আনন্দটুকু। এই শিল্পানন্দকে প্রাচীন অলংকার শাস্তে ব্রহ্মাম্বাদসহোদরঃ অর্থাৎ ব্রহ্মের আম্বাদ জনিত আনন্দের প্রমাত্মীয় রূপ কল্পনা করা হয়েছে।

রস যে মাধ্যমকে আশ্রয় করে, সেই মাধ্যম শিল্পের বিশিষ্ট রূপকে নিরূপিত করে একথা আচার্য প্রজেন্দ্রনাথ বললেন। ভাস্কর, স্থপতি, কবি, চিঞী—এঁদের বাচন ভঙ্গী বিভিন্ন, এঁদের ভাষায় অনন্ত রূপভেদ; আকার আশ্রমী তিনটি প্রধান শিল্পের উল্লেখ করলেন প্রজেন্দ্রনাথ—স্থাপত্য, ভাস্কর্য ও অঙ্কণ শিল্প-এদের মধ্যে স্থাপত্য ও ভাস্কর্যের উপজীব্য হ'ল ঘনক্ষেত্র বা Three Dimension। চিত্রক্ষেত্র Two Dimensionকে আশ্রয় করে। স্থাপত্য-শিল্প কর্মে এই ঘনক্ষেত্রের বিস্তার স্থান এবং কালের ধারা অতি সীমিত। চিত্রকলা ক্ষেত্র Two Dimensionsকে আশ্রয় ক'রে ব্যঞ্জনার পূর্ণ অভিব্যক্তি ঘটানোর জন্ম পরিপ্রেক্ষিত বা perspectiveএর সাহাব্য নেয়। ডঃ শীলের কথা উদ্ধৃত করে দিই: "The three plastic arts—architecture, sculpture and painting are distinguished from one another by the number

of Dimensions of the medium in which they work. Architecture works in all the three Dimensions fully and freely so as to form an all sided representation of any given situation, sculpture works in three dimensions, but with a limited field and circumscribed space and line in each direction painting works in two dimensions and achieves its purpose with the help of perspective when so derived."

সঙ্গীতে জীবন সভ্যের কোন প্রতিফলন নেই। জ্ঞাতা-অনির্ভর যে বস্তু জগৎ, সেই অতিবান্তব জগতের অধিবাদীদের প্রবেশ দঙ্গীতের স্বর্গীয় লাবণোর জগতে নিষিদ্ধ। সঙ্গীত সংকেতের স্থলতাকেও বর্জন করেছে। বাতাসের আন্দোলন ছন্দের নর্ডনের মূল সেই ছন্দই হল সঙ্গীতের বস্তুনির্ভর মাধ্যমট্রক। সঙ্গীতের উপজীব্য হল স্বর মাধুর্য বা Melody Harmony বা স্থর সমন্বয় অথবা গাণিতিক ছন্দোবন্ধতা; এই গাণিতিক ছন্দোবন্ধতার মধ্যে শিল্পের স্থমিতি-বোধটকু প্রকট হয়ে উঠে। এই স্থমিতি বোধই হ'ল শিল্পী মনের অনন্ত আশ্রয়। এই স্থমিতিবোধ থেকেই জন্ম নেয় Melody, Harmony এবং গাণিতিক ছন্দোবদ্ধতা। আচার্য ব্রজেন্দ্রনাথ শূরে যে মহাসন্দীত প্রতি নিয়ত চলছে, দেই শৃন্তের মহাদলীতে (Music of the Spheres) তিনি এই গাণিতিক ছলোবদ্ধতাকে কল্পনা করেছিলেন। অবশ্য ভাস্কর্য, স্থাপত্য, অঙ্কন এবং দঙ্গীত এ সবই ব্রজেন্দ্রনাথের কাছে 'এহবাছ'। তিনি আজীবন পূর্ণ রূপের, পূর্ণ সত্যের সাধনায় মগ্ন ছিলেন। তাই তিনি কাব্যকে এই পূর্ণ রূপ এবং পূর্ণ দত্যের প্রতিভূ হিদাবে দর্বোত্তম শিল্প কলার মর্যাদা দিলেন। কাব্যে প্রতাক্ষভাবে ভাষার মাধ্যমে রদের উত্বর্ভন ঘটে। কাব্যের এই ভাষা কল্পনাকে বিভিন্ন ধরনের চিত্রকলার মাধ্যমে উজ্জীবিত করে তোলে। বাচিক বা Vocal শিল্প এবং আকারগত বা Plastic শিল্পের স্থবমা এবং মাধুর্য ব্রঞ্জেন্দ্রনাথ কাব্যে ও শিল্পে প্রত্যক্ষ করেছিলেন।

হিন্দু শিল্পে আত্মাকে চিত্রে রূপায়িত করে—Hindu painting paints the soul—এই ধরনের অভিশয়োজ্ঞিকে ব্রঞ্জেনাথ মূল্য দেন নি। প্রাচীন শিল্প থেকে আধুনিক শিল্পকে তিনি পৃথকভাবে নির্দিষ্ট করে দিয়েছিলেন তাঁর

নন্দনতত্ত্ব। চৈনিক, জাপানী এবং হিন্দু অর্থে প্রাচীন ভারতীয় শিল্পকে তিনি পৃথক করে দেখেছিলেন নব্যয়ুগের Cubism, Dadaism, Scintinism, Imagism প্রমুথ শিল্প আন্দোলন থেকে। ব্রজেন্দ্রনাথ শিল্পে অমুকুতিবাদের সমালোচনা করেছেন। তিনি বললেন, শিল্পে বস্তুর রূপান্তর ঘটে শিল্পীর ধ্যান মাধ্যমে ; দেই ধ্যানাশ্রিত শিল্পবিষয় তার জগং-আশ্রিত বাস্তব রূপটুকুকে শिল্পীর কল্পনার জারক রসে জারিত হয়ে ধীরে ধীরে হারিয়ে ফেলে। কল্পনার গর্ভে জাতে এই অনন্য শিল্পনাটুকুই ইন্দ্রিয়গ্রাহ্ আকার নেয়। ভারতীয় শিল্প শাস্ত্রে শিল্প মূতি গঠনের যে নির্দেশনা রয়েছে সেই নির্দেশনা যে সত্যিকারের শিল্প স্টের প্রতিকৃল, এই ধারণা ব্রজেন্দ্রনাথের মনে বদ্ধমূল ছিল। তবে এই নির্দেশনার বন্ধনকে তিনি একেবারে অধীকার করেছেন, দে কথা বলা চলে না। অফুকৃতিবাদের বিরুদ্ধাচারী হয়েও তিনি এমন সম্ভাবনার কথা স্বীকার করেছেন. সে ক্ষেত্রে শিল্প শাস্ত্রের নির্দেশিত পথে তথাকথিত বন্ধন শাসনের মধ্যেও শিল্পী আপন সৃষ্টির স্বকীয়তাটুকুকে অক্ষুণ্ণ রাখতে পারে। ব্রজেন্দ্রনাথের মতে প্রতিভাধর শিল্পীরা শাস্ত্র নির্দেশিত অমুশাসন মেনেও সার্থক রূপ স্বষ্টি করতে পারেন। দক্ষিণভারতের অসংখ্য দেবমন্দিরে এই ধরনের সার্থক স্থাপত্য ভাস্কর্য কর্মের নিদর্শন ছড়ানো আছে।

রজেক্সনাথের নন্দনতত্ত্বর পূর্ণাঙ্গ বিবৃতি দিতে গিয়ে একথা বলা চলে যে তিনি শিল্পে ত্রিতত্ত্বকে স্বীকার করেছিলেন। প্রথম তত্ত্বটি হল শিল্পবোধের তত্ত্ব। শিল্পে আমরা ক্ষণিক আনন্দের অংশভাগী হই। এই পর্যায়ে রজেক্সনাথ শিল্প মৃল্যের ক্ষণিকাবৃত্তির উপর জোর দিয়েছেন। রবীক্সনাথের ভাষায় ব্রজেক্সনাথের বক্তব্য বলতে পারি:

'ক্ষণিকের গান গা রে, আজি প্রাণ ক্ষণিক দিনের আলোকে'—

রবীক্রকাব্যে এই যে ক্ষণিকভার জয়গান করা হল, এই ক্ষণিকভাকে আশ্রয় করেছেন ব্রজেন্দ্রনাথ তাঁর শিল্পভত্ত্বের প্রথম স্ত্রেটিতে। দ্বিভীয় স্ত্রেটিতে তিনি এই ক্ষণিক আনন্দ উপলব্ধিকে সীমাহীনের মধ্যে, অসীমের মধ্যে বিশ্বত করে দেখতে চেয়েছেন। এই অসীম হল কালাতীত। ব্রজেন্দ্রনাথের নন্দ্রনভত্ত্বের দ্বিভীয় স্ত্রেটিতে আমরা ভারতীয় রসশাস্ত্রের রস চর্বনা বৃত্তিটিকে প্রতিষ্ঠা করার আগ্রহটুকু দেখতে পাই। দ্বিভীয় স্ত্রের বিশ্বতি প্রসাক্ত ব্রজেক্ষ্রনাথ শিল্পকর্মের

অনন্ত ধর্মের কথা বললেন এবং শিল্পের এই অনন্ত ধর্মটুকু 'কালাডীত ক্ষণিকের' পরিপ্রেক্ষিতে তিনি বিচার করেছিলেন।

ভারতীয় রসশাস্ত্রে শিল্পরসের সঙ্গে ব্রন্ধের স্বারূপ্য ঘোষণা কর। হয়েছে; সেই ঘোষত স্বারূপ্যই ব্রজেন্দ্রনাথের তৃতীয় স্ত্রেটির প্রধান উপজীবা। ব্রন্ধের আস্বাদজনিত আনন্দের সামীপ্য এবং সাযুজ্য লাভ ক'রে ব্রজেন্দ্রনাথের মতে শিল্পানন্দ তাঁর অনন্থ ধর্মটুকু লাভ করে। ব্রন্ধ হলেন রস স্বরূপ। ব্রন্ধ ঘদি অসংজ্ঞেয় অনন্থ হ'ন তাহলে শিল্প ও অসংজ্ঞেয়। ডঃ শীলের কথা উদ্ধৃত করিঃ 'The aesthetic values or satisfactions are finite values viewing Reality as temporal experience which cannot testify to any ultimate end

- (2) That aesthetic values or satisfactions (Rasa) emergent, being manifestation of one ideal ground which is infinite or timeless (or eternal)
- That aesthetic satisfaction (or Rasa) testify to a unique Reality which may be termed the momentary infinitum'. asat of exaltation in which the experince of a moment is transfigured so as to make an infinite value. শিল্পের এই অসংজ্ঞেয়তা এক দিকে যেমন ব্রজেন্দ্রনাথ প্রত্যক্ষ করলেন. অন্তদিকে রবীন্দ্রনাথ সেই অসংজ্ঞেয়তাকে প্রতাক্ষ করেছিলেন এবং রবীন্দ্রনাথ শিলের সংজ্ঞা দিতে গিয়ে শিল্পকে মায়া আখাায় আখাাত করেছেন। শিল্পে এই মায়াতত্তের দঙ্গে শিল্পের অন্য চরিত্রধর্মের কোন অসঙ্গতি নেই। ব্রজেন্দ্রনাথের অনন্য শিল্প ধারণার সঙ্গে রবীন্দ্রনাথ কথিত মায়া ধারণার গুণভেদ নেই। শিল্প লক্ষণ হ'ল শিল্পের অসংজ্ঞেয়তা। শিল্পের এই অসংজ্ঞেয়তায় বিশ্বাদী হয়ে ত্রজেন্দ্রনাথ শিল্পের অনন্ত বাস্তব বা unique Realism-এ বিশ্বাদী হ'য়ে উঠেছেন: এর মধ্যে কোন না কোন স্থত্তে জাতির প্রসারিত মানসিকতাকে তিনি প্রতাক্ষ করেছেন। ব্রজেন্দ্রনাথ একে বলেছেন, গণচেতনা বা 'Mass consciousness' আত্মনাতি চেতনা বা 'Race consciousness'। কথা বা লিখিত ভাষা যেমন একটা সমগ্র জাতির বিবর্তন ধারাকে আশ্রয় করে উর্ঘতিত হয়ে ওঠে ঠিক তেমনি করে শিল্পের ভাষাও তার পরিপূর্ণ রূপটুকু খুঁজে পায় এই প্রজাতি মানসিকতার পরিপৃতিতে। কথা বা লিখিত ভাষায়

শব্দের প্রথম ন্তর (Primary) ও দিতীয় ন্তর (Secondary) আপ্রিত অর্থ ও তাৎপর্য নিয়েই আমাদের সন্তুষ্ট থাকতে হয়। শিল্পের ভাষায় এই তৃ'য়ের অতিক্রম আমরা প্রত্যক্ষ করেছি। প্রাথমিক এবং মাধ্যমিক অর্থকে অতিক্রম ক'রে শিল্পের ভাষা ব্যপ্তনার অত্যুক্ত লোকে উড্ডীন হয়ে পড়ে। সেই ভাষা শিল্পস্থাইর ভাষা। সেই ভাষা রসোপলন্ধির ভাষা। শিল্পে সংকেত নির্দেশিত যে অনন্ত রূপের জগতের সন্ধান শিল্প আমাদের দেয় সেই জগতের ইন্ধিত করলেন ব্রজেন্দ্রনাথ; তাঁর মতে শিল্প সেই পূর্ণ রূপের জগতের দিকে অন্ধূলি নির্দেশ করে। এই প্রসঞ্চে আমরা ক্রয়েডীয় পণ্ডিত Erric Frome-এর পূর্বস্থরী বলে ব্রজেন্দ্রনাথকে গণ্য করতে পারি। ভারতীয় নন্দনতত্ত্বের অন্যতম পূর্রোধা ভর্তৃহরির অথণ্ড পঞ্চতত্ত্বের সঙ্গে ব্রজেন্দ্রনাথের ভাষা Gestalt-এর ধারণার নৈকট্টকুও লক্ষণীয়।

আনন্দবর্ধনের ধ্বনিবাদে ব্যঞ্জনার যে প্রাধান্ত সেই ব্যঞ্জনা শব্দার্থের সীমাকে অতিক্রম ক'রে শব্দার্থের পশ্চাদ্বর্তী যে সাংস্কৃতিক-সামাজিক জগৎ আছে সেই জগতের দিকে অঙ্গুলি নির্দেশ করে। জাতির সামগ্রিক চেতনায় যে সমকালীন মান্থযের 'গণচেতনা' ও 'কালচেতনা' সমন্বিত হয়ে থাকে তারই ইন্ধিত করলেন আচার্য ব্রজেন্দ্রনাথ। শিল্পীর কল্পনায় ব্রজেন্দ্রনাথ প্রত্যক্ষকরলেন, জীবন-সত্য প্রকাশ মাধ্যম এবং ভাব-ভাবনা সমন্বিত হয়ে এক অপরপ শিল্প রূপে পরিণত হয়। ব্রজেন্দ্রনাথ শিল্পের মধ্যে যে আত্ম জাতি চেতনার রূপ প্রত্যক্ষ করেছেন তার সঙ্গে তুলনা করা যেতে পারে শ্রীঅরবিন্দ্র কথা উদ্ধৃত করে দিই:

'The primal law and purpose of a Society, community or Nation is to seek its own self fulfilment; it strived rightly to find itself, to become aware withen itself of the law and power of its own being and to fulfill it as perfectly as possible to realise all its potentialities to live its own self-revealing life.' প্রীঅরবিন্দ কথিত 'Nation Consciousness', আচার্য ব্রজেন্দ্রনাথ কথিত 'Race Consciousnes'-এর অম্বরপ। শিল্পের সর্বজন বোধগম্যতা বা Communication-কৈ নিয়ে যে ধরনের সম্ভার স্ত্রপাত, তার সমাধান এই স্কাতি-চেতনার মধ্যে হয়ত খুঁজে পাওয়া যাবে। এই দৃষ্টিকোণ থেকে

শিল্প ইতিহাসের যথাযথ অন্থধাবন অত্যন্ত প্রাসন্দিক। ব্রজেন্দ্রনাথ তাঁর বিখ্যাত গ্রন্থ New Essays in Criticism-এ সাহিত্যে Romantic আন্দোলনের মূল্য বিচারে হেগেলীয় শিল্প বিচার পদ্ধতি প্রয়োগ করেছেন; Keats's 'Mind and Art'-এর মূল্যায়ন অন্থরপ হেগেলীয় পদ্ধতিতে ব্রজেন্দ্রনাথ সম্পন্ন করেছিলেন।

প্রবর্তী যুগে 'New Romantic movement in literature' এ তিনি হেগেলীয় মূল্যায়ন পদ্ধতি প্রয়োগ করেন নি। শিল্প ঐতিহ্নকে অস্বীকার করা ষথার্থ শিল্পরসিকের কাজ। অতীতে যা হয়েছে তার পুনরাবৃত্তি করা অমুকৃতি মাত্র। ব্রজেন্দ্রনাথ যে অমুকৃতিবাদী ছিলেন না এ কথা আমরা পূর্বেই বলেছি। তিনি Wagnerএর মতই বলেছেন ঐতিহাকে অম্বীকার করার অর্থ ঐতিহ্যকে অমুকরণ না করা। ঐতিহ্যকে শিল্পী যথন আবার আপন প্রতিভার জারক র্মে জারিত করে নব নব রূপ কল্পনার মধ্যে স্থাপনা করেন তা ব্রজেন্দ্র-নাথের কাছে গ্রহণযোগ্য। তাই আমরা ব্রজেন্দ্রনাথকে Syncrete বলতে পারি। ব্রজেন্দ্রনাথের মানসিকতার এই সমন্বয় বুত্তি তাঁকে হেগেলীয় প্রভাব অতিক্রমে প্রভৃত সাহাষ্য করেছিল। হেগেলীয় রৈথিক বিবর্তনের ধারণা (Linear Evolution) দীর্ঘ দিন ব্রজেক্সনাথকে তৃষ্ট রাখতে পারে নি। তিনি কালক্রমে বহু রৈথিক বিবর্তনে বিশ্বাস করেছেন । মান্নবের সংস্কৃতি ইতিহাসের ধারা পরিণত ব্রজেন্দ্রনাথের মানসিকতায় বহু রৈথিক বিবর্তন (Multi-Linear Evolution) রূপে প্রতিভাত হয়েছিল। তিনি যথন শেষ জীবনে তাঁর Autobiography'তে লিখেছেন তথন তিনি বহু রৈথিক সংস্কৃতি ইতিবৃত্ত কথায় আম্বাবান হয়ে উঠেছেন। অতি সামান্ত থেকে সামান্তে, সামান্ত থেকে বিশেষে, বিমৃতাধিক্য থেকে বিমৃতি ন্যুনতায় ড: শীলের মানস চংক্রমণ আমরা প্রত্যক্ষ করেছি এই Autobiograpy গ্রন্থে। দার্শনিক ক্রোচে যেমন তাঁর শেষ গ্রন্থ 'My Philosophy'তে তাঁর পূর্ব নন্দনতাত্ত্বিক ধারণার পরিবর্তন করেছিলেন। ঠিক তেমনি করে ব্রজেন্দ্রনাথও তাঁর Autobiography গ্রন্থে নানান নতুন তত্ত্বের প্রবর্তনা করলেন। তাঁর বছ রৈথিক বিবর্তনের ধারণা তাঁর পরিনত মানসিকতার লক্ষণ। গণিত, তর্কশান্ত্র, দর্শন ও মনোবিছা, সাহিত্য ও শিল্প— ক্রমামুক্রমে ব্রজেন্দ্রনাথ মামুষের চিন্ত। বিকলনের ধারাকে মামুষের মনোবিকলন ও চিন্তাভাবনার বিবর্তনকে শাজিয়েছিলেন। অতি বিমৃতি থেকে বিষ্তির ন্যনতার, সরল থেকে জটিলে অথবা বিপরীতম্থী জটিলতাঃ

२२२ नसन्डव

থেকে জটিলাধিক্যে ও ড: শীল এর ভাবনা ও চিস্তা প্রক্রিয়া ধীরে ধীরে অগ্রসর হয়েছিল। তিনি ধারাবহ গণিতের বা Fluxional Mathematicsএর রীতি পদ্ধতি প্রয়োগ করেছিলেন আমাদের ভাব ভাবনার পরিবর্ধনের ক্ষেত্রে। এমন কি শিল্পের জগতে ও সাহিত্যের জগতেও তিনি এই ধারাবাহ গণিতের প্রয়োগ রীতির প্রযোজনা ক'রে সাহিত্য ও শিল্পের বৈজ্ঞানিক মূল্যায়নের প্রয়াস প্রেছেলেন। 'New Romantic Movement in literature গ্রম্থে ব্রজেক্রনাথ বললেন:

'It here may be noted en passant that the forms and Symbols of Fluxional Mathematics, completly and systematically applied to the Logic of devlopment (or Phenomenally speaking to the law of Evolutian) will render it possible to treat mathematically of history, which is the material for applied logic of development.....It will be then possible, to represent not only the entire movement of history, but also the history of particular movement or for example, the history of literary art."

### ইতিহাস, শিল্পকলা ও সাহিত্যঃ

Fluxional Mathematics বা ধারাবাহিক গাণিতিক পদ্ধতি প্রয়োগে ঐতিহাসিক ঘটনা প্রবাহের যে স্থির নিশ্চয় ব্যাখ্যা ব্রজ্ঞেনাথ প্রদান করেছিলেন, তারই ফলশ্রুতি হল ঐতিহাসিক ঘটনা প্রবাহের পরিণতির যথাক্রম ভবিশ্বৎ বর্ণন। ইতিহাসের ধারাবাহিকতা সম্বন্ধে কোন ভবিশ্বৎবাণী করা সম্ভব নয়; কেননা ঐতিহাসিকের জ্ঞান প্রোপুরি বিষয় নির্ভর নয়। ইতিহাসের পরিণতি সম্বন্ধে যদি যথাযথভাবে ভবিশ্বৎবাণী করতে হয় তাহ'লে, ডঃ শীল বললেন ঐতিহাসিককে কডগুলি বিশেষ ধরনের দার্শনিক ভিত্তি ভূমির উপরে আপন ঐতিহাসিকতার ধারণাকে প্রতিষ্ঠিত করতে হবে। ঐতিহাসিক ইতিহাসের গতিপথের পূর্ব নির্দিষ্টতা তত্ত্বকে গ্রহণ করলে তাকে উর্দ্ধতনমূখী নব নব মূল্যের অবির্ভাবের সম্ভাবনাকে অস্বীকার করতে হবে। তবেই ঐতিহাসিক গ্রমন কথা বলতে পারবেন যে ইতিহাসে পূন্রাবৃত্তি বারবার ঘটে।

কার্যকারণ ফলাফলে বিশাসী ঐতিহাসিক কথনই ঘটনা পারস্পর্বের ধারাবাহিকতার ফলশ্রুতি হিসাবে কোন একটি বিশেষ ধরনের পরিণতির কথা ভাবতে পারবেন না; যে দার্শনিক তত্ত্বের উপর এই ঐতিহাসিকতার ধারণা নির্ভরশীল হবে সেই দার্শনিকতার স্থ্রোবলীও অনিদিষ্ট ও অনির্ণেয়। অতএব ইতিহাসের চরিত্র সঠিক নির্বারণ, তার পরিণতি সম্বন্ধে স্বস্পষ্ট ধারণা করা—এ দবই হ'ল এক ধরনের কল্পনাম্রয়ী রূপকথা। আচার্য ব্রজেজনাথ তাঁর অপ্রকাশিত গ্রন্থ Autobiography'তে পূর্বকথার পুনরাবৃত্তি করে वलालन य জीवन मभालाहन। द'ल निज्ञ ; निज्ञ देखिरास्त्र धाता, महा महा-শিল্পী এবং শিল্পবেস্তাদের নিয়ে তিনি আলোচনা করেছেন এই গ্রন্থে। শিল্পে এক ধরনের প্রান্তিকতার কথাও তিনি তেবেছেন। শিল্পের সঙ্গে জীবনের সম্পর্কটি ব্যাখ্যা করে আচার্য ব্রজেন্দ্রনাথ বললেন যে, এই সম্পর্ক দ্বিবিধ। (১) শিল্পকে জীবনের অমুকৃতি না বলে তিনি শিল্পকে বলেছেন জীবনের প্রতিরূপ রচনা (Representation and not presentation of life); তাই শিল্প হবে জীবনের অন্তনিহিত অর্থ ও তাৎপর্যের প্রতিরূপ। একে জীবনের ভাব ব্যাখ্যাও বলা চলে। ব্রজেন্দ্রনাথ আপন প্রতিচ্ছায়াবাদের আলোচনা প্রসঙ্গে নানান ধরনের শিল্পতত্ত্বের পর্যালোচনা করে এ কথা আমাদের বলতে চাইলেন যে, জীবনের সমালোচনা করতে গিয়ে কোন একটি বিশেষ শিল্প হয়তো তার বিশেষ দৃষ্টিকোণ থেকে জীবন সমালোচনাকে সার্বিক জীবন সমালোচনার মর্যাদা দিতে চেয়েছেন। কাব্য, উপস্থাস এবং প্রবন্ধ সাহিত্য-এসবেরই নিজম্ব আঙ্গিকগত দৃষ্টিকোণ আছে। জীবনের বিভিন্ন অর্থ ও বাঞ্চনার রূপায়ণ এই সব বিভিন্ন ধরনের শিল্পকে কেন্দ্র করে আর্বতিত হয়। জীবনের অন্তর্মপ বা অন্তর্মতি শিল্প নয়, এ কথা ব্রজেন্দ্রনাথ বার বার বললেন।

জীবন এবং শিল্প উভয়েই সমব্যাপক হবে। কিন্তু গ্রীক শিল্পে এই তন্ত্বের ব্যত্যয় ঘটেছে। শিল্প জীবনকে অন্তুসরণ করেছে; এমন কি গ্রীসির শিল্প কলায় যে Hercules এবং Psyche'এর কল্পনা করা হয়েছে তাঁরাও এসেছেন জীবন প্রবাহের ক্লিক্স হিসেবে। প্রাক্তিক-সাক্ষেতিক প্রতিনিধি হলেন এই গ্রীক দেবতারা। তাঁরা একদিকে যেমন প্রকৃতিতে আছেন তেমনি আবার তাঁরা প্রকৃতি অতিক্রান্ত (Super nature) ও হয়ে গেছেন। ব্রজেক্সনাথের মতে গ্রীসিয় সংস্কৃতিজ্ঞাত শিল্পধারা ঈজিপশীয়, ব্যবিলনীয় এবং ভারতীয় সংস্কৃতির ধারা থেকে পৃথক। ইজিপশীয় শিল্পে Sphinx অর্থাৎ মানব আর পশুর বিরাট

বিরাট কল্লিত মৃতি, স্থা দেবতার মৃতি এসবই হল নৈসর্গ বস্তর মানবকৃত 'বিকার'। এই বিকারের মধ্যে শিল্পের আঙ্গিকের মহন্ত আছে, শিল্পীর কল্পনার উদার সঞ্চরণ আছে; তার ফলেই শিল্পরণ ভয়াবহ, অভুত এবং কিস্তৃত হয়ে পড়েছে কথন কথনও। ব্যবিলনীয় শিল্পের বিশালতায় যে স্থমতিবাধের আপাত অভাব আছে তাতে ব্রজেন্দ্রনাথ অপ্রাকৃত শিল্প লক্ষণ প্রত্যক্ষ করেছিলেন। ব্যবিলনীয় শিল্প তথা সাহিত্য কিয়ৎ পরিমাণে সত্য এবং বিচারসহ।

ব্রজেন্দ্রনাথ হিন্দুদের দেবদেবীর মূতির মধ্যে দেবত্বের সংকেত মূল্যটুকু দেখেছিলেন। দেবদেবীর মৃতির রূপটুকু সে যুগের প্রাচীন শিল্পীরা ধ্যানের মাধ্যমে লাভ করতেন। এই ধ্যানাশ্রিত মৃতি লাভ বহু শিল্পীর অভিজ্ঞতায় ঘটেছিল। নটরাজের মূর্তি, বৃদ্ধের মূর্তি, বিষ্ণু এবং লক্ষ্মী-মূর্তি, সরস্বতীর মূর্তি —এ দের রূপ কল্পনার উৎস হল শিল্পীর ধ্যানে। মডেল থেকে ছবি আঁকার রীতি পশ্চিম দেশে প্রচলিত থাকলেও পূর্বদেশে এর চল ছিল না। অফুকুতি যদি শিল্প বলে পরিগণিত হত তাহলে মডেল থেকে ছবি আঁকার রীতি হয়ত ক্রমশঃ স্বীকৃত হত। কিন্তু তা হয় নি। নিগ্রো প্রজাতির বিশেষ ধরনের শিল্পকলা তাদের প্রথাগত দঙ্গীত এবং নৃত্যু গীতকে আশ্রয় ক'রে গড়ে উঠেছিল। গ্রীকেতর কল্পনায় মাম্ববের যে রূপ কল্পনা করা হয়েছিল তাকে অস্বীকার করলে আমরা শিল্প বিবর্তনের ধারাটিকে বোধহয় যথায়থ অভ্রধাবন করতে পারব না। ব্রজেন্দ্রনাথের মতে গ্রীক শিল্পে আমরা যে ধরনের কলা-কৌশলের সূক্ষতা লক্ষ্য করেছি তার এক ভগ্নাংশও আমরা ইজিপসীয় ও ব্যবিলনীয় শিল্পে প্রত্যক্ষ করি নি। ড: শীল গ্রীক ভাস্কর্যের ভূয়সী প্রশংসা করেছেন এবং গ্রীক ভাস্কর্যের প্রশংসা করতে গিয়ে তিনি হিন্দু চিত্রকলা এবং চৈনিক স্থাপত্য বিভারও প্রশংসা করেছেন। গ্রীক শিল্প চেতনায় অগ্রীসিম্ব শিল্পকলা সঙ্গতিবিহীন বলে প্রতিপন্ন হত একথা ব্রজেন্দ্রনাথ ক্ষোভের সঙ্গে লক্ষ্য করেছেন। গ্রীক শিল্প ছাড়া অক্সত্র স্থলর রূপের মাধ্যমে স্থলর কথনও প্রতিষ্ঠিত হতে পারেনি। এই ধরনের অলস কল্পনার নিন্দা করেছেন ব্রজেন্দ্রনাথ। কেননা, তার মতে শিল্পের মৃন্যায়ন ও জাতীয়করণে প্রাত্যম্ভিকতা বা finality নেই। ব্রজেন্দ্রনাথ বললেন যে, কুৎসিত, অস্থলার এবং অতি সাধারণ এদেরও শিল্পলোকে যথায়থ স্থান আছে।

ড: শীলের উপরোক্ত শিল্প ধারণা হেগেলীয় শিল্প ধারণার বারা

অমুপ্রাণিত। ১৯০৫ সালে এবং তৎপরবর্তীকালে তিনি ধীরে ধীরে হেপেলীয় প্রভাব কাটিয়ে উঠতে পেরেছিলেন। কবি কীট্রের শিল্পতত্ত্ব ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে ডঃ শীল স্থর্য এবং চন্দ্র আন্ত্রিত রূপকথার সাহায্য নিয়েছিলেন। প্রকৃতির মধ্যে যে ইন্দ্রজাল (The magic of Nature) কাজ করে দেই ইন্দ্রজালের ছোঁয়া এনে লাগে শিল্পীর তুলির টানে, কবির কথা ওছনে। মহাকবি মিলটন 'Paradise Lost' কাব্যে শয়তানকে (satan) ম্থ্য ভূমিকা দিয়ে একটা ঐতিহ্বের স্থাত করেছিলেন, তারই অমুসরণ করল Hyperion কাবা। কীট্দ যে রূপকথার আত্রয় নিলেন তার বিখ্যাত কাব্যে সেই রূপকথার মৌলিকতা স্বীকার করার প্রশ্ন না থাকলেও যে ভাবে, যে যে রূপে এই রূপকথার বিষয়টুকুকে পরিবেশন করা হয়েছে তা দর্বাংশে মৌলিক এবং অনকা। নন্দনতাত্তিক Winckelmann-এর সময় থেকে যে সমালোচনার ধারা জার্মানীতে চলে আসছিল সেই ধারাও কীট সের কল্পনার মৌলিকতাকে স্বীকার করেছিল। কাব্যের মধ্যে রূপকথার দার্শনিকতা অমুস্থাত করে मिरा की हेम का वा जगरू नज़न भरशत निभाती शलन, **अकशा वललन एः नीन**। সত্য এবং জ্ঞানের পরিপূর্ণ সমন্বয় করার প্রেরণা ভারতীয়রা পেয়েছিল এক ধরনের স্থপ্রাচীন আদর্শবাদ থেকে; দেই আদর্শবাদই আচার্য ব্রজেন্দ্রনাথের কথা শক্তিকে উদ্দীপিত করেছিল।

ভঃ শীল বললেন, সত্যের মৃথাবরণ অপসারণের জক্কই 'Hyperion' কাব্যগ্রন্থে Oceanes-এর বক্তৃতার সংযোজন করা হয়েছে। Oceanes হল এক ধরনের ঐতিহাসিক চরিত্র; এর ঐতিহাসিকতা জ্ঞাতা অনির্ভর। এই কাব্য কথিত দেবদেবীর সৌন্দর্য এবং কাব্যে সংযোজিত আবর্তনমূলক বা Evolutionary মানব চেতনা বিষয় নির্ভরতা থেকে ব্যক্তি-নির্ভরতা অভিমুখে যথন অগ্রসর হয় তথনই তার বিবর্তন ঘটে! প্রকৃতির নিসর্গ শোভা থেকে শিল্লের নন্দনভাত্তিক মহিমার দিকে তার চংক্রমণ চলে।

## হেগেলীয় শিল্প শ্রেণীবিস্থাস: ড: শীলের সমালোচনা

পরিণত মানসিকতার অধিকারী হয়ে আচার্য ব্রজেক্সনাথ হেগেলীয় শিল্প শ্রেণীকরণের বিরোধিতা করলেন। শিল্প-ধারণার ক্রমবর্ধমানভার পদক্ষেপ হিসেবে ব্রজেক্সনাথ বললেন, Oriental এবং Neo-oriental, Classical এবং

Neo-classical, Romantic এবং Neo-Romantic শিল্পশ্ৰেণীর কথা। শিল্প ভাব বা Art idea দ্বান্দ্রিক ক্রমবিবর্তনের এই চয়টি ভিন্ন ভিন্ন ভবস্থার মধ্য দিয়ে ক্রমিক পরিণতি লাভ করে, এই তত্তে ব্রজেন্দ্রনাথ বিশাস করেছেন। ব্রজেন্দ্রনাথের শিল্পের এই ক্রমবর্ধমানতার তত্ত্ব পথে ভারতীয়, চৈনিক, জাপানী এবং ইউরোপীয় শিল্প ক্রমশঃ আপন আপন পরিণতি ও সার্থকতা খুঁজে পেয়েছে। হেগেলীয় শিল্প শ্রেণীকরণের প্রধান তিনটি বিভাগ ছ'ল Oriental, Classical এবং Romantic। ব্ৰজেন্দ্ৰনাথ বললেন যে, হেগেলীয় শিল্প শ্রেণীকরণ অত্যক্ত সংকীর্ণ এবং রূপভিদ্ধিক বা Formal। হেগেল কেবলমাত্র যে ইউরোপীয় শিল্পকলার নিদর্শন থেকেই শিল্পের শ্রেণীকরণ করেছিলেন। এই সংকীর্ণ সত্যটকু ব্রজেন্দ্রনাথের চোখে ধরা পড়েছিল। হেগেলীয় শ্রেণীকরণ তর্কবিছা কথিত Cross Division বা সঙ্কর বিভজন দোষে ছষ্ট এবং কথা বলা চলে যে. হেগেলীয় শিল্প ধারণার Oriental শিল্পকে, Classical অথবা Romantic আখাায় ও আখাত করা যেতে পারে। ব্রজেন্দ্রনাথের মতে হেগেলীয় নন্দ্রনতত্ত্বে বহু পরিচিত এবং নির্দিষ্ট অর্থশালী শব্দ-সম্ভার বহুজন অবজ্ঞাত নানান শব্দের মতন করে অর্থ ও ব্যাখ্যা করা হয়েছে। এর ফলে নানান ধরনের অর্থ-বিভ্রান্তির সৃষ্টি হয়েছে। ডঃ শীল মনে করতেন যে, সাহিত্যের ইতিহাস তথা শিল্পের ইতিহাসে নৃতন যুগের স্থচনা হয়েছিল এমিল জোলা, ইবসেন এবং তলন্তয়ের আবির্ভাবের সঙ্গে সঙ্গে। শিল্পের সমাজ কল্যাণের উদ্দেশ্য এবং শুভ সাধনের শক্তি যে শিল্প চারিত্রাকে বহুলাংশে প্রভাবিত ও নিদিষ্ট করে এই সত্যটুকু আচার্য ত্রজেন্দ্রনাথ যথন গ্রহণ করলেন, তথন অনেকেই ভেবেছিলেন যে এঞ্জেন্সনাথের নন্দনতাত্তিক চিস্কার উপর তলন্তরের চিন্তাধারার ছাপ পড়েছে। আচার্য ব্রজেন্দ্রনাথ হেগেল সম্বন্ধে যে একদেশদর্শিতার অভিযোগ করেছেন সেই অভিযোগ আংশিক ভাবে সত্য। পরিণত ব্রজেজনাথ যথন হেগেলের বিরুদ্ধে একদেশদশিতার অভিযোগ করলেন তথন আমরা ত্রজেন্দ্রনাথের সঙ্গে একমত না হয়ে পারি না। কেন না, আমরা জানি যে ভারতীয় শিল্পের সঙ্গে হেগেলের পরিচয় ছিল অত্যন্ত সামায়। তাই তিনি ভারতীয় শিল্পকে 'Grotesque', 'Bizarre' প্রভৃতি আথাা দিয়েছিলেন। অতএব ব্রজেন্দ্রনাথ যদি হেগেলীয় শিল্প-ধারণায় একদেশদশিতাকে আবিষ্কার করে থাকেন ভবে আমহা সে ক্ষেত্রে ব্রজেন্দ্রনাথকে সমর্থন না করে পরি না। অবশ্র হেগেলীয় শিল্প বিচারে আমরা যে ধরনের

মানসিক ভারসাম্যহীনতার লক্ষণ দেখি তার আভাস পাই ড: শীলের সাহিত্য বিচারে। ব্রক্ষেনাথ যথন বাংলা সাহিত্যের বিচার করেছেন তথন এই ধরনের বিচার প্রহসন ঘটেছে বলেই আমরা মনে করি। সেই কথার উল্লেখ এবং আলোচনা আমরা যথা প্রসঙ্গে উত্থাপন করব।

শিল্পের তিসত্তা-শিল্পের The idea অর্থাৎ শিল্পভাব, শিল্পবস্থ বা Symbol এবং শিল্প প্রকাশ অর্থাৎ Reflection; এদের মধ্যে স্বচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ হল, শিল্পের প্রকাশটুকু। এই প্রকাশের ধর্ম অহুসারে শিল্পের ধর্ম নিরূপিত হয়। শিল্পের ভাব এবং শিল্প বিষয়ের বার বার রূপভেদ ঘটতে পারে। হেগেলীয় শিশু তরুণ দার্শনিক Taineর সঙ্গে এক মত হয়ে ব্রজেন্দ্রনাথ **ट्रांग्नीय मिल्ल पर्मानेय पालांग्ना अमरक वनालन एव. मिल्ला युन छेरम** নির্বারণ এবং শিল্পের শ্রেণীকরণ সমন্ধে সর্ববিধ আলোচনার মোল ভিত্তি ভূমিটক আমরা হেগেলীয় শিল্পদর্শন থেকেই গ্রহণ করতে পারি। অবশ্য শিল্পধারণায় যে ত্রিতত্ত্বের কথা আমরা পূর্বে বলেছি সেই ত্রিতত্ত্বের উপকরণ হ'ল শিল্প প্রকাশ। কাব্য, চিত্র প্রমুখ বিভিন্ন শিল্পরূপ সহজেই ক্লাসিক্যাল বা রোমান্টিক হয়ে উঠতে পারে, শিল্পে এই প্রকাশের প্রাধান্ত থাকার ফলে রোমাণ্টিক শিল্পের উদাহরণ হিসেবে ড: শীল দাস্তের নরকের বর্ণনার কথা বলেছেন। আবার যখন মহাকবি মিলটন কথিত সীমাহীন পাতালপুরীর কথা তিনি বললেন তথন বিষয়বম্ব ভিন্ন জাতের হলেও এই চিম্বাটিকে রোমাণ্টিক বলতে কোন বাধা থাকে না; শিল্পভাব বা Idea সম্বন্ধে দেই একই কথা! হেগেলীয় শিল্প দর্শনে রোমান্টিক আর্টকে যে চরম মর্যাদা দেওয়া হয়েছে, পরিণত ব্রক্তেন্ত্রনাথের চোখে রোমাণ্টিক আর্ট সেই ধরনের মর্যাদালাভের যোগ্য নয়। তিনি বললেন যে, শিল্প বিবর্তনের ক্রমপর্যায়ে হেগেলীয় রোমাণ্টিক আর্ট ধারণা থেকে যে ধর্ম এবং ধর্ম থেকে দর্শনের উৎপত্তির কথা ঘোষণা করা হয়েছে, সেই তত্ত্ব ভ্রান্ত। ব্রজেন্দ্রনাথ দার্শনিক Taineর অমুসরণে বললেন যে, ধর্ম এবং দর্শনের পাশাপাশি শিল্পধারা প্রবাহিত হয়েছে এবং ভবিশ্বতেও হবে: শিল্পধারার কালক্রমে দর্শনধারায় রূপাস্তরের তত্ত্ব ড: শীল গ্রহণ করেন নি। হেগেলীয় শিল্পদর্শনের যে সমালোচনা আমরা ড: শীলের মধ্যে প্রত্যক্ষ করেছি তা অবস্থ ইতিপূর্বে আমরা Schelling প্রমুখ দার্শনিকের শিল্প আলোচনান্তও পেয়েছি। এদের মতে প্রকৃতির ক্রমবর্ণমানতার ইতিহাস আমরা হেগেল কথিত বান্দিক পদ্ধতিতে বেমন পাই না. ঠিক তেমনি করে শিল্পের প্রগতির ক্ষেত্রেও এই ডম্ব অপ্রধোজ্য। ছান্দ্রিক পদ্ধতি যে নৃতন সত্য আবিষ্কারের আবিষ্কৃত পদ্ধতি নয় এই সত্যটুকু হেগেলের কাছে ধরা পড়ে নি। পরিণত মানসিকভায় রজেন্দ্রনাথ বললেন যে, হেগেলীয় ঘান্দ্রিক পদ্ধতিতে আমরা যা পেতে পারি, তা হ'ল Codification, Systematization and Rational Explanation. ইতিহাসের বিবর্তনের পথে কোন বিশেষ সত্যের উর্দ্ধতন সম্বন্ধে স্থনিদিই ধারণা দেবার শক্তি ঘান্দ্রিক পদ্ধতি বা Dialectics-এর নেই। অবশ্য এই সত্যটুকু তরুণ Taineর চোথেও ধরা পড়ে নি। রজেন্দ্রনাথ দীর্ঘদিন পূর্ণতা তত্ত্বের অন্ধ্যান করেছেন। Rounded perfection বা পূর্ণায়ত জীবনদর্শনের অন্বেষণ করেছেন দীর্ঘদিন ধরে। এই অন্থসন্ধান বশেই তার পরিণত বৃদ্ধির কাছে হেগেলীয় ঘান্দ্রিক পদ্ধতির পরিমিত প্রয়োগ স্ববিধার সত্যটি উদ্ভাসিত হয়ে উঠেছে।

শিল্প ও নীতির পারস্পরিক সম্বন্ধ বিচারের ক্ষেত্রে আচার্য ব্রজেন্দ্রনাথ Moral teaching by Aesthetic culture-এর কথা বললেন ৷ মানুষ্যের আবেগগত জীবনের সংযম এবং নিয়ন্ত্রণের মাধ্যমে যে নৈতিক অভ্যাস এবং বাবচার-বিধি গঠন করা যায়. এই তত্তে তিনি বিশাস করেছেন। ডঃ শীলের মতে মামুষের নৈতিক জীবন তার সামাজিক জীবনকে আশ্রয় করে; প্রান্তিক সত্তা সম্প্রতিক ধারণা (Belief in Ultimate Realities) সাধারণতঃ আসে ধর্মীয় বিশ্বাদ থেকে নৈতিক বিশ্বাদের পরিপ্রেক্ষিতে। প্রথমতঃ তাঁর মতে শামাজিক কল্যাণ এবং অভ্যাস এবং আচরণগত ব্যবহার-বিধি বর্ণনাই *হ'ল* নীতিশাস্ত্রের উদ্দেশ্য, এই পথে মামুষের সামাজিক কল্যাণ সাধিত হয়। দ্বিতীয়তঃ ডঃ শীল নন্দনতাত্ত্বিক কৃষ্টি বলতে আবেগগত জীবনের অমুশীলন ও পরিণতিকে বুঝেছেন । ধর্মীয় তত্ত্বের উন্বর্তনকে তিনি তেমন প্রাধান্ত দেন নি। বরং মাহুষের সংস্থারগত সহজ প্রতিক্রিয়াকে মাহুষের জীবনের সঙ্গে যুক্ত করে তিনি মানুষের কৃষ্টি জীবনের একটি জ্ঞাতা অনির্ভর বা Objective চিত্র তুলে ধরবার চেষ্টা করেছেন। তার মতে ধর্মীয় শিক্ষা দেওয়ার পরে নীতি শিক্ষা প্রদান করা হ'ল এক ধরনের Hysteron Proteronএর দৃষ্টান্ত। ড: শীল সংস্কৃত নাট্যকারদের শিল্প প্রকৃতিতে এই নৈতিক আদর্শের প্রাধান্মটকু লক্ষ্য করেছিলেন। তাঁর অপ্রকাশিত Autobiography গ্রন্থে তিনি বললেন, 'Sanskrit Dramatist has a sense of propriety and Moral equilibrum which is offended by the final triumph of vice

over virtue, of an unmoral fate over the human demand for equity and justice'. নাটকের আখ্যান ভাগে পাপ যদি পুণ্যের উপর জয়ী হয় তবে দেই নাটক দর্শনে মান্তবের মনে নৈতিক আদর্শের প্রতি জজা কমে যাবে, এই আশংকা সংস্কৃত নাট্যশাস্ত্রকারদের মনে ষথার্থই ছিল। তাই এই ধরনের নাটকের অভিনয়ের মধ্য দিয়ে সংস্কৃত নাট্যশাস্ত্রী ধর্মকে জয়ী করেছিলেন। ডঃ শীলের মতে এই বিরোধটা যথার্থ স্থায়সংগত হয়েছিল, কেননা মান্তবের মনের নন্দনতান্ত্রিক প্রবণতার চেয়ে নৈতিক প্রবণতাটুকু গভীরতর। নৈতিক ভারসাম্যটুকু একদিকে যেমন মান্তবের দৈনন্দিন জীবনের পক্ষে কাম্য ঠিক তেমনি ধারা এই নৈতিক ভারসাম্যটুকু রক্ষা করা হল শিল্পের অক্সতম প্রধান লক্ষ্য: আচার্য ব্রজেন্দ্রনাথ এই প্রসঙ্গে ডঃ জনসনের অন্তগম্মী। Poetic Justice বা কাব্যগত স্থায়পরায়ণতা—এটি কাব্যের স্বরূপ লক্ষণ বলে জনসনের মতই ব্রজেন্দ্রনাথও চিস্তা করেছেন। মহাকবি মিলটন এই চিস্তাধারা অন্তসরণ করেই কাব্যগত স্থায়পরায়ণতাকে রাজনৈতিক স্থায়পরায়ণতার অনেক উপরে

কবি কীটদের কাব্যতম্ব আলোচনায় ডঃ শীল চেতনা এবং আত্মচেতনা এই ছটি মানসিক শুরের মুখোমুথি সংস্থাপনকে কাব্যস্পষ্টর পক্ষে অত্যস্ত প্রয়োজনীয় বলে গণ্য করেছেন। এই স্থতের ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে তাঁর বক্তব্যে আমরা হেগেলীয় প্রভাব লক্ষ্য করেছি। কবি যথন জগৎ সম্বন্ধে সচেতন হ'ন না সেই মানস অবস্থা হ'ল Thesis পর্যায়ের : হেগেলের ছান্দ্রিক পদ্ধতিতে Thesis-এর পরে আদে Anti-thesis। অতএব ব্রক্তেরনাথ Anti-thesis হিসেবে আত্মসচেতনতা বা self-consciousnessএর সংস্থাপন করলেন। আত্ম-চিন্তা স্থক হওয়ার সঙ্গে সঙ্গে কবি আপন মনোবিকলন করেন, আপন মনের তঃথবোধ নিয়ে তাঁর সমীক্ষার অস্ত থাকে না। কবি ক্রমে ক্রমে আপন জীবনের ট্রাজেডীর মূল সত্যটুকুর সন্ধান পান। এতো গেল মনোবিকলনের একদিক, অপর দিকে কবির আত্মসচেতনতা তার মানসিক প্রশাস্তিকে বিনষ্ট করে, মনের সহজ স্বতঃকৃতিটুকু হারিয়ে যায়। অবশ্য ডঃ শীলের মতে এই স্বতঃস্কৃতিতার বিনষ্টি মহৎ শিল্পের উদ্ভব সম্ভব করে। ড: শীল মনের এই অবস্থাকে 'Sense of the Luxurious আখ্যা দিয়েছেন। শিল্পী-মনের এই দ্বন্দ মুখর অবস্থাকে উনি 'Melody' এই নামে অভিহিত করেছেন। ড: শীলের মতে কবি মনের এই নিরন্তর খন্দ মনের সহজ আবেগকে এক ধরনের আত্ম-

নিপীড়ন জাত বিষাদে পরিণত করে তোলে। এই মানসিক অশাস্তিকে ড: শীল 'Impersonal Quality বলেছেন। কবি যথন আপন তু:থকে আপন আনন্দ-বেদনাকে ব্যক্তিসন্তা থেকে বিচ্যত করে দেখেন তথন এই ধরনের নৈর্ব্যক্তিক গুণ বা 'Impersonal Quality' শিল্পীর মনে উদ্ভব হয়। এই নৈর্ব্যক্তিকতা ড: শীলকে ক্রোচে এবং জেণ্টিলের মত নব্য হেগেলীয় দার্শনিকদের সমধর্মী করে তুলেছে। কিন্তু বিম্ময়ের কথা যে যদিও কাব্য মূলতঃ কবির একান্ত ব্যক্তিগত অহুভূতির প্রকাশ তবুও কবির ভূমাদর্শনের প্রসাদ গুণে এক ধরনের বৈরাগ্য এই ব্যক্তিগত অমুভূতিটিকে চূড়ান্ত নৈর্ব্যক্তিকতা দান করে। কবি কীট্সের আলোচনা প্রদঙ্গে ডঃ শীল বার বার এই Impersonal Quality বা নৈর্ব্যক্তিক প্রসাদ গুণের উল্লেখ করেছেন। ড: শীলের মতে কীট্ দের—'Endymion' কাব্যগ্রন্থে কবি যে সৌন্দর্যের উপাসনার কথা বলেছেন, সেই সৌন্দর্যের উপাসনায় ইন্দ্রিয়গত স্বথবোধের স্থান নেই। স্নায়বিক স্বথকে অতিক্রম করে সৌন্দর্যের উপাসনায় কবি এক ধরনের ইন্দ্রিয় স্থথের সন্ধান পেয়েছেন। এই স্থথ এলো কবি মনের কল্লান্ত্রিত আদর্শ স্থাধের মৃতিতে। এই আদর্শায়িত স্থাকে আমরা আনন্দ বলতে পারি। এই আনন্দের দৃষ্টিকোণ থেকে প্রকৃতিকে এক অবিমিশ্র অবিচ্ছিন্ন সন্তারপে ব্রজেন্দ্রনাথ প্রত্যক্ষ করেছেন। নন্দনতাত্ত্বিক দৃষ্টিকোণ থেকে স্বন্দর প্রকৃতির অবিচ্ছিন্নতাকে ব্রজেন্দ্রনাথ বিশ্ব প্রেমের সোপানরূপে ব্যবহার করেছেন। প্রেম ও আত্মরতি এই স্বার্থবৃদ্ধি প্রণোদিত মানস প্রবণতাকে ব্রক্তেন্দ্রনাথ সাহিত্যতত্ত্বে সহজেই অতিক্রম করলেন। তার এই নন্দনতাত্ত্বিক দৃষ্টিকোণ থেকে দেখা প্রকৃতির সৌন্দর্বের অবিচ্ছিন্নতাকে কেন্দ্র করে প্রকৃতির দঙ্গে মাস্থযের যে একাত্মতাটুকু তিনি আবিষ্কার করেন; সেই একাত্মতাটুকু এলো দৌন্দর্যের মধ্য দিয়ে; এর ফলে যে অবিচ্ছিন্নতা বোধটুকু মামুষের মনে সঞ্চাত হয় তাকে আশ্রয় করে এই সাবিক স্বন্দরের প্রভাব সর্বত্তগ हम् । এই यে সৌন্দর্যের সর্বব্যাপী প্রভাবের কথা ডঃ ব্রজেন্দ্রনাথ বললেন, সেটুকু সামগ্রিকভাবে সঙ্গীতের ক্ষেত্রে প্রযোজ্য। ডঃ শীলের অপ্রকাশিত Autobiography গ্রন্থে আমরা দঙ্গীত সম্বন্ধে যে আলোচনা পাই তাতে তিনি একথা স্পষ্ট করে বললেন যে, স্থলরের সাবিকতাটুকু আমরা সন্দীতে পাই না। কেন না, দলীত হ'ল শিক্ষা সাপেক্ষ। শিল্পে অধিকারভেদ তত্তকে ব্রজেন্সনাথ এইভাবে শিক্ষা সাপেক করে প্রতাক করনেন সঙ্গীতের কেতে। সকীতের আলোচনা প্রদক্ষে তিনি হিন্দু সকীতের উল্লেখ করেছিলেন এবং এই প্রদক্ষে তাঁর মন্তব্য হ'ল, দীক্ষা এবং শিক্ষা ব্যতীত হিন্দু সকীতের মর্ম মূলে প্রবেশ সহাদয় হাদয় সংবাদীর পক্ষেও সম্ভব নয়।

পাশ্চাত্য সন্ধীত শাস্ত্ৰীরা হিন্দ সন্ধীতে 'Harmony'র সন্ধান নাকি পান নি। ড: শীল এই অভিমতের বিরোধিতা করলেন। তিনি তাঁর 'Positive sciences of the Ancient Hindus' গ্রন্থে বললেন: 'This Harmony as evidenced in music and other forms of plastic art was a phenomenon not only of the Aesthetic world but of the phenomenal world as well.' ড: শীলের Harmony বা স্থরসঙ্গতির ধারণা শুধুমাত্র যে শিল্প এবং কাব্যলোকেই প্রত্যক্ষ ছিল তা নয়, তিনি তাকে প্রত্যক্ষ করলেন মাম্বধের ব্যবহারিক জগতেও। তাঁর এই চিস্তাধারাটুকু মনে হয় প্রাচীন ভারতের চিম্ভাধারার সঙ্গে সংযুক্ত। ভারতীয় নন্দনতাত্ত্বিক ভোজদেব বলেছিলেন ধে জীবন সতা ও শিল্প সতা সমার্থক। ড: শীল এই ধরনের সাবিক সমন্বয়ে বিশ্বাস না করলেও জীবন এবং শিল্পের ক্ষেত্তে তিনি এক ধরনের সঙ্গীতমুথর সঙ্গতি প্রত্যক্ষ করেছিলেন, থেটা আমরা তাঁর উপরোক্ত উদ্ধৃতি থেকে দেখতে পাই। শিল্পকেরের Harmonyকে জীবনের ক্ষেত্রে প্রতাক্ষ করার ফলশ্রুতি হ'ল ড: শীলের দর্শনে প্রেমতত্ত্বের অভিব্যক্তি। মানুষের সঙ্গে মানুষের এই যে আতান্তিক ভালবাসাটুকু নিত্য সত্য, সেই ভালোবাসাই হ'ল শিল্প রসিকেরপক্ষে শিল্পীর শিল্পকৃতি বিচারের একমাত্র পথ। এই ভালবাসার পথে শিল্পী এবং সমালোচক সামীপ্য এবং সাযুজ্য লাভ করে। ডাই ড: শীলের শিল্প দর্শনে problem of communication বা সমালোচকের পক্ষে কবিকে বোঝার পথে বাধা নেই। সে সঙ্গীতকে ব্রজেন্দ্রনাথ কাবে। প্রতাক্ষ করেছেন, তাকেই আবার তিনি দেখেছেন জীবনে। তাই সঙ্গীতের পরিপ্রেক্ষিতে জীবন এবং শিল্পের অভিন্নতা তিনি ছোষণা করেছিলেন। কাব্য-সাহিত্যকে তাই তিনি criticism of life বা জীবন বীক্ষণ (জিজ্ঞাসা) বলে আখ্যাত করেছিলেন। যেখানে এই জীবন-বীক্ষণ বা criticism of life নেই সেই শিল্পে দেই কাব্যরসের প্রসাদ গুণের নুন্যতা ঘটে। সে কেত্রে কাব্য জীবন থেকে বিচ্যুত হয়ে কেবলমাত্র আপন আবয়বিক রূপ গৌরবে উদ্ধৃত : সেথানে কাব্যকে ব্ৰজেন্দ্ৰনাথ 'Formal' আখ্যা দিয়ে তাকে কাব্যের পূর্ণ মর্যাদা দিতে অস্বীকার করেন। রবীন্দ্রনাথের কাব্য-দাহিত্যের আলোচনা

২৩২ নন্দনতত্ত্ব

প্রসঙ্গে একেন্দ্রনাথ রবীক্রনাথের স্পষ্টিতে কাব্যের আবয়বিক প্রসাদগুণ বা Formal Quality-র প্রশংসা করতে পারেন নি। তাই আমরা দেখেছি বে, রবীক্রনাথের একান্ত স্থক্তদ হয়েও তিনি সর্বক্ষেত্রে রবীক্র-কাব্যের প্রশংসায় মৃথর হয়ে উঠতে দ্বিধা বোধ করেছেন।

#### ব্রজেন্দ্রনাথের আলোচনা প্রকরণ (His Methodology)

ব্রজেন্দ্রনাথের ঐতিহাসিক তুলনামূলক প্রকরণ তাঁকে নানান বিভিন্ন ধর্মী বাদামবাদের পরিপ্রেক্ষিতে আপন মতবাদের গৌরবটুকু প্রতিষ্ঠা করতে সাহায্য করেছিল। তিনি যথনই ভারতীয় শিল্পের বা সত্যের কথা বলেছেন তথনই আমরা দেখেছি তাঁর আলোচনার পরিপ্রেক্ষিতট্টকু আলোচ্য বিষয়ের সংকীর্ণতাকে অতিক্রম করে একটি সার্বজনীন পশ্চাদপ্টকে আশ্রয় করেছে। অমুরপতা হ'ল ব্রজেন্দ্রনাথের আলোচনা প্রকরণের অন্যতম শুস্ত স্বরূপ। আলোচ্য বিষয়ের অন্তরূপ আলোচনা কোথায় কবে সংযোজিত হয়েছে সেই তত্ত্ব আমরা ব্রজেক্সনাথের আলোচনায় পাই। শিল্প আলোচনা তিনি কথনও একক ভাবে, অন্যভাবে করেন নি। ভারতীয় শিল্পের আলোচনা করতে গিয়ে তিনি গ্রীক শিল্প এবং সাহিত্যের ভুরি ভুরি নজীর উদ্ধার করেছেন, চৈনিক এবং জাপানী শিল্পের দৃষ্টান্ত উদ্ধৃত করেছেন। এই ভাবে প্রাচীন এবং সমকালীন ঐতিহাসিক নজীর উল্লেখ করে তার পটভূমিতে তিনি শিল্পের মূল্যায়ন করেছেন। তাঁর এই মূল্যায়ন ব্যাপারে অফুরূপ পদ্ধতি আমর। চিস্তাশীল নব্য নন্দনতাত্তিকদের মধ্যে পেয়েছি। Yvor Winters এই ধরনের ঐতিহাসিক সমালোচনাশ্রিত পদ্ধতির অবতারণা করেছেন। Wintersএর কথার উল্লেখ করি: তার মতে সমালোচনা পদ্ধতির মধ্যে থাকবে:

- (3) To state relevant historical and biographical material.
  (3) To analyse the writer's relevant theories. (5) To make a rational criticism of paraphrasable content. (8) To make a rational criticism of feeing, style, language and technique.
  (6) To make a final act of judgement.
- Yvon Winters যে দৃষ্টিকোণের কথা বললেন, তা হ'ল সম্যক্ দর্শনের দৃষ্টিকোণ। ব্রজেন্দ্রনাথ যথন এই দৃষ্টিকোণ থেকে রবীন্দ্র সাহিত্যের বিচার

করেছেন তথন তিনি রবীক্স দাহিত্যের পূর্ণায়ত রূপের অসীম সৌন্দর্যটুকু আকণ্ঠ পান করেছেন; রবীন্দ্রকান্যের প্রশংসায় তিনি পঞ্চমুখ হয়ে উঠেছেন। একথা উল্লেখযোগ্য যে, প্রথম জীবনে যখন তরুণ ব্রজেন্দ্রনাথ দার্শনিক হেগেলকে অমুসরণ করেছেন অন্ধভাবে তথন তিনি রবীক্রকাব্যের এই সার্বিক প্রসাদ গুণটুকু প্রত্যক্ষ করতে পারেন নি। দ্বান্দিক পদ্ধতির বিচ্ছিন্নতা ব্রজেন্দ্রনাথকে রসকে ভার স্ব-স্বরূপে প্রত্যক্ষ করার স্থযোগ দেয় নি। পরিণত ব্রজেন্দ্রনাথ হেগলের প্রভাব মৃক্ত হয়ে যখন দ্বান্দিক পদ্ধতির বিচ্ছিন্নতাকে অতিক্রম করলেন তথন তার চোথে রবীন্দ্রনাথের কাব্যের স্থয়নাটুকু উদ্ঘাটিত হয়েছিল। প্রথম জীবনে রবীন্দ্রকাব্যকে তিনি জীবন থেকে বিচ্যুত করে দেখেছিলেন। তা জীবন পর্যালোচনা বা criticism of life নয় বলে তাকে দার্থক কাব্যের গৌরবটুকু দান করেন নি। এই সাবিকতার দৃষ্টিকোণ হল ভূমার ধক্ত; এ দেখা হ'ল sub specie aeternitatis, ঔপনিষ্দিক জীবন দর্শনের আদর্শ ; এই আদর্শ আভ্রিত ভূমার ধারণা ব্রজেন্দ্রনাথকে সম্যক্ দর্শনের অধিকার দিয়েছে। ব্রজেজনাথের পূর্ণতার ধারণা এবং সেই ধারণার নিত্য উপাসনা তাঁকে পরিপূর্ণ সৌন্দর্যের পূজারী করে তুলেছিল। রমা। রালার মতই তিনি কালাশ্রিত closed systemএর বিরোধিতা করেছেন। তাঁর এই পূর্ণতার ধারণার মধ্যেই তিনি যে Synthetic Philosophy বা সমন্বয়ী দর্শনের কথা বলেছেন, সেই দর্শনের উপর পূর্ণতার প্রভাব বহুলাংশে পড়েছে। এই পূর্ণতার দেখা ব্রজেন্দ্রনাথ রবীন্দ্রনাথের ইংরেজী 'গীতাঞ্কলি'র মধ্যে পান নি। তাই যথন গীতাঞ্জলির কবি বিশ্বনন্দিত হয়েছেন তথন ব্রজেন্দ্রনাথ কবিকে এক পত্তে লিথলেন যে, এই কাব্যগ্রন্থের মধ্যে কবির প্রতিভার সম্যক স্ফুতি ঘটে নি। এমন কি পাশ্চাত্য দেশের সমালোচকেরা যথন ক্রিকে Mystic আখ্যায় আখ্যাত করেছেন তথন ব্রক্তেনাথ তার প্রতিবাদ করেছেন। কেন না ঠার মতে রবীন্দ্রনাথের প্রতিভার মধ্যে যে পরিপূর্ণতার প্রসাদগুণটুকু অফুস্থাত ছিল তার মথার্থ বর্ণনা এই Mystic শব্দটির দ্বারা করা যায় নি। তরুণ ব্রজেক্সনাথ যথন শিল্পকে কেবলমাত্র জীবনের পর্যালোচনা বা criticism of life রূপে প্রত্যক্ষ করেছেন তথন তিনি শিল্পের বৌদ্ধিক রূপট্টকুর উপরই জোর দিয়েছেন বলে আমাদের মনে হয়। অবশ্য ব্রজেজ্রনাথ নিজেও এ সম্বন্ধে সচেতন হয়ে উঠেছিলেন তাঁর পরিণত বয়সে। তাঁর অপ্রকাশিত Autobiography গ্রন্থে তিনি এই তত্ত্বের পর্যালোচনা করে বললেন, 'The role of art as criticism

of life ought to be subservient to something which has greater appeal to imagination.' অতএব বলা চলে যে, শিল্পকে জীবনের পর্যালোচনা রূপে প্রত্যক্ষ করার কাহিনী হ'ল অপরিণত ব্রজেজনাথের শিল্প বিচারের ইতিবৃত্ত।

পরিণত ব্রজেন্দ্রনাথ যথন স্মাক দর্শনে বিশ্বাস করেছেন তথন তিনি প্রথম যুগে ব্যবহৃত Historico—Comparative Method বা ইতিহাস আল্রিড তলনামূলক পদ্ধতিকে ত্যাগ করে Genetic Methodog প্রবর্তন করেছেন শিল্প আলোচনার ক্ষেত্রে। তার অপ্রকাশিত Autobiography গ্রন্থে তিনি শিল্প ইতিহাদের যে পর্যালোচনা করেছেন তার ক্রমবিকাশ ঘটেছে Helenic Art, Renaissance Art, The Buddhist and Hindu Art.—এই ক্রমপর্যায়কে আশ্রয় ক'রে। শিল্প আলোচনার এই ঐতিহাসিক সম্পর্কের কালক্রম তিনি শিল্পজ্ঞাৎ এবং জীব জগতের সর্বত্ত প্রত্যক্ষ করেছেন। তাঁর Neo-romantic Art ধারণার ব্যাথা৷ প্রসঙ্গে তিনি তিনটি মৌল সত্যের কথা বললেন (১) The ideal content of consciousness (২) The Mythopaeic process (v) The crowning transfiguration of the birth of a new emotion, as of a new tone or harmony, transfiguring the imaginative material; অর্থাৎ ব্রজেন্দ্রনাথ শিল্পে শিল্পীর কল্পনা শক্তি এবং আবেগের মুখ্যতাকে স্বীকার করলেন। কল্পনা ও আবেগের মৃথ্যতা তিনি রবীন্দ্রনাথের 'প্রভাতদঙ্গীত' এবং 'সন্ধ্যাদঙ্গীত'এ প্রত্যক্ষ করেছেন। কবির এই কাব্যগ্রন্থ হুটিকে ব্রজেন্সনাথ Neo-romanticlyric আ্থ্যা দিয়েছিলেন। ব্যক্তি-নির্ভন্ন অমুভূতির প্রবল স্রোভ কবি এবং পাঠককে ভাসিয়ে নিয়ে গিয়েছিল, কিন্তু 'প্রভাতসঙ্গীত' এবং 'সন্ধ্যাসঙ্গীত'এর মধ্যে তিনি জীবনের পর্যালোচনা বা criticism of lifeএর দর্শনীয় রূপটুকু খুঁজে পান নি, আর পান নি Mythpoeiaকে। অবশ্য ব্রজেন্দ্রনাথের মতে 'সন্ধ্যাসন্ধীত'এর চেয়ে 'প্রভাত সন্ধীত' উচ্চতর মানের কাব্যগ্রন্থ। কেন না 'প্রভাত সঙ্গীতে' জীবনের পর্যালোচনা অর্থাৎ criticism of lifeকে তিনি কিয়ৎ পরিমাণে প্রত্যক্ষ করেছেন। উপসংহারে এই জীবনের পর্যালোচনা জন্তের অতিক্রমণ বা transcendence যে উচ্চতর মানের এ কথা ব্রঞ্জেলাথ স্বয়ং আমাদের দেখিয়েছেন উদাহরণ সহথোগে, তাঁর কাব্যগ্রন্থে 'The Quest Eternal'-এ | ব্রজেজনাথ এক ধ্রনের Mysticismএর প্রয়োগ করেছেন ।

এই ধরনের Mysticismএর অভিজ্ঞতায় বৃদ্ধি আত্যস্তিক ভাবে সক্রিয় হয়; কবি ব্রজ্ঞেনাথের কাব্যে আমরা এই বৃদ্ধিগত Mysticism প্রভ্যক্ষ করেছি। এই ধরনের Mysticismএর দেখা পেয়েছিলাম আমরা পশ্চিমী মহাকবিটেনিসনের মধ্যে। কাব্য বা শিল্পে যথনই এই ধরনের Mysticismএর ছোঁয়া লাগে তথন সেই কাব্যের 'অনক্সতা' বছগুণে বর্ধিত হয়। কাব্যের অনক্সতা বিচার তথন আর শুধুমাত্র রসিকের ব্যক্তিগত রূপ অরপের উপর নির্ভরশীল থাকে না। তথন তার ষ্থায়থ ম্ল্যায়নের ক্ষেত্রে গণ-মানসিকতা বা Mass consciousness এবং কালমানসিকতা বা Age consciousnessএর দিকে লক্ষ্য রাথতে হয়। অর্থাৎ ডঃ শীল এ কথাই বলতে চেয়েছেন যে সহাদয় হয়য় সংবাদী' যে মানদগুটি দিয়ে শিল্পীর শিল্পের ম্ল্যায়ন করেন সেই মানদগুটি গঠিত হয় সমকালীন মায়্বের ভাব-ভাবনার প্রভাবে। এই প্রসক্ষে ব্রজ্ঞেনাথ কর্তৃক রবীশ্রসাহিত্যের মূল্যায়নের কথা একট বিশ্বদভাবে বলি।

রবীন্দ্রসাহিত্য সমালোচনা প্রদক্ষে ব্রজেন্দ্রনাথ 'প্রকৃতির প্রতিশোধের' কথা উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন, উদ্ভ্রাস্ত প্রেমে যে অসদর্থক জীবন সমালোচনার আমরা সাক্ষাৎ পাই তারই পরিণ্ডরূপ 'প্রকৃতির প্রতিশোধে' দেখেছি। সমকালীন নাটকগুলির মধ্যে 'প্রকৃতির প্রতিশোধের' স্থান নির্দেশ করতে গিয়ে ব্রজেন্দ্রনাথ বললেন যে, আধুনিক যুগের মহাকাব্যগুলির মধ্যে হেমচন্দ্রের 'রুত্ত সংহার' এবং 'দশমহাবিভার' যে স্থান তারই অঞ্চরপ স্থান হ'ল 'গ্রকৃতির প্রতিশোধের' আধুনিক নাটকের ক্রমবিবর্তন ধারায়। পাশ্চাত্য সাহিত্যের প্রতি ডঃ শীলের পক্ষপাতিত্ব সর্বজনবিদিত। তাই দেখি যে, যথন তিনি 'প্রকৃতির প্রতিশোধ'কে Paracelsusএর সঙ্গে তৃলিত করেন এবং Paracelsus এর সাহিত্যিক যুল্যের অত্যুচ্চ মর্যাদার কথা বলেন তথন আমরা ডঃ শীলের সাহিত্য বিচারকে একদেশদর্শী না বলে পারি না। ডঃ শীল বলেন ঃ 'A moment's comparison between the Paracelsus and the Prakritir Pratisodha' make the immense superiority of the former manifest in point of profound speculative insight, dramatic range and complexity of life, a sense of the social problem and human perfectibility and a masterly comprehension of the many sided forces and tendencies which go to make up the stream of existence. 'প্রকৃতির প্রতিশোধে' ডঃ শীল প্রত্যক্ষ করেছেন ব্যক্তি মননের সত্য অধীকার সঙ্গে প্রেম ও ভালবাসার হন্দ। তাঁর মতে, রবীন্দ্রনাথের 'প্রকৃতির প্রতিশোধ'এ ভূমার স্পর্শ নেই; অনন্ত প্রেমের বাঞ্চনা নেই। ডঃ শীল কবির এই নাটা কাবাটিতে একধরনের যান্ত্রিক বন্ধনকে প্রত্যক্ষ করেছেন; এই যান্ত্রিক বন্ধনের মধ্যে শিল্পীর স্বাধীনতার নি:খাস রুদ্ধ হয়ে যায়। কিন্তু প্রকৃতপক্ষে সত্যিকারের শিল্প স্কটতে শিল্পীর স্বাধীনতা কথনই ক্ষুণ্ণ হয় না। 'প্রকৃতির প্রতিশোধ'কে যদি আমরা নাট্যকারের মর্যাদা দিই, সার্থক স্থাষ্ট বলে গ্রহণ করি, তবে এ কথা স্বীকার করতেই হয় যে এথানে কবির স্বাধীনতার অপলাপ ঘটে নি। ডঃ শীল সন্ধ্যাসঙ্গীত' এবং 'প্রভাত সঙ্গীতের' আলোচনা প্রসঙ্গে যে জীবন বীক্ষণ তত্ত্বে অবতারণা করেছিলেন, সে কথা আমরা পর্বেই বলেছি। নব্য রোমাণ্টিক লিরিক কাব্যের প্রকৃষ্ট উদাহরণ হিসেবে ডঃ শীল রবীন্দ্রনাথের 'সন্ধ্যাসঙ্গীত' এবং 'প্রভাতসঙ্গীত'কে গণ্য করেছে। কাব্য স্বমার জনয়িত্রী হ'ল কবির একান্তভাবে subjective বা বস্তু-অনির্ভর দৃষ্টিভঙ্গী; জীবনের এবং জগতের হুঃখ-বেদনার দম্বকে অতিক্রম করে, কবি মন জয়ী হয়। আমরা পূর্বেই বলেছি যে 'প্রভাতসঙ্গীতের' মধ্যে ব্রজেন্দ্রনাথ যতটা জীবনবীক্ষণ প্রত্যক্ষ করেছেন ঠিক ততটা তিনি 'সন্ধ্যাসঙ্গীতে'র মধ্যে খুঁজে পান নি।

রবীন্দ্রনাথের গীতিধর্মী কবিতায় ব্রজেন্দ্রনাথ প্রাথমিক আবেগের প্রাধান্ত লক্ষ্য করেছেন। তাঁর মতে কবি যে ধরনের চিত্রকল্প তাঁর গীতিধর্মী কবিতায় ব্যবহার করেছেন তার অধিকাংশতেই খুব পরিণত মানসিকতার নিদর্শন নেই। অর্থাৎ কবি কর্তৃক সহজ সরল চিত্রকল্পের ব্যবহারকে ডঃ শীল কবি মানসের অপরিণত অবস্থার লক্ষণ বলে গণ্য করেছেন। আমাদের মতে সহজ সরল আঙ্গিক অথবা চিত্রকল্পের ব্যবহারে কবির অপরিণত মানসিকতার লক্ষণ নেই। বরং একথা আমরা বলব যে, সরল আঙ্গিক হ'ল পরিণত মানসিকতার লক্ষণ। বাইবেল ধর্মগ্রন্থের লেথাঙ্গিক অত্যন্ত সরল। তাই বলে বাইবেলের বক্ষব্যকে কোন সমালোচকই অপরিণত মানসিকতার ফলশ্রুতিদ্ধপে গণ্য করবেন না। 'ভাম্পিংহের পদাবলী'র সমালোচনার প্রসঙ্গে ডঃ শীলের বক্তব্য অম্থাবন করলে আমরা আবার পাশ্বাত্য সাহিত্যের প্রতি ডঃ শীলের পক্ষপাতিস্বাচুকু প্রত্যক্ষ করি। এই প্রসঙ্গে বলা দরকার যে ডঃ শীল রবীন্দ্র সাহিত্যের আলোচনা প্রসঙ্গে Historical-Comparative বা ইতিহাস আশ্রেত তুলনাগত পদ্ধতির প্রয়োগ করেছেন। 'ভাম্পিংহের পদাবলী'র উৎকর্ম অম্পর্থাবন করতে গিয়ে

ড: শীল প্রাচীন ইতালীয় প্রেমকাহিনীর যে পুনরাবৃত্তি কবি কীট্স করেছেন তার সঙ্গে তুলনা করে 'ভাছসিংহের পদাবলী'র মূল্যায়ন করার প্রয়াস পেয়েছেন ড: শীল। এই ধরনের তুলনামূলক বিচার আমাদের মতে বছ ক্ষেত্রে রবীন্দ্র দাহিত্যের মূল্য বিচারে অবমূল্যায়ন ঘটিয়েছে। কাব্যকে তার আপন পরিপ্রেক্ষিতে বিচারের প্রয়োজনীয়তাটুকু এ যুগের প্রায় সকল সমালোচকই স্বীকার করে নিয়েছেন। কাব্য তার আপন পরিপ্রেক্ষিতে স্বতন্ত্র। ব্রজেন্দ্রনাথের 'Quest Eternal'কে বৃঝতে হলে কবির ভারতীয় মানসিকতাকে প্রথমে যথায়থ অনুধাবন করতে হবে। তারপর তার সঙ্গে বিশ্বমানসিকতার যোগটুকু উপলব্ধি করতে হবে। ব্রজেন্দ্রনাথের 'Quest Eternal' বুঝতে গিয়ে আমরা যে দান্তে অথবা মিলটনের মানসলোকের পরিপ্রেক্ষিতে 'Quest Eternal'কে স্থাপন করি, তবে আমাদের কাব্য বিচার ভ্রান্ত হবে। ড: শীল কুড রবীক্সনাথের 'ভাম্পদিংহের পদাবলী'র বিচারের মধ্যেও এই ধরনের ভ্রান্তি অমুস্থাত হয়ে গেছে বলে আমাদের বিশাস। এই সমকালীন মামুষের ভাব-ভাবনাকে তিনি Age-consciousness বলেছেন। আমরা এই বিশ্বমানৰ তম্বকে গ্রহণ করি, আমরা এই তত্তকে স্বীকার করি, কেননা বিশাস করি যে Man is not a moral Melchizedeck. এই কাল মান্সিকতা স্বীকার না করলে আমরা কাব্য ও শিল্পের ব্যঞ্জনা তত্তটিকে যথায়থ অমুধাবন করতে পারব না। শব্দের অর্থ আভিধানিক হ'লেও তার ব্যঞ্জনা সঞ্চিত হয়ে থাকে যুগ মানসে এবং জাতি মানদে। যক্ষের বিরহ কাহিনী মেঘদতের দৌত্য অথবা হুমন্ত শকুন্তলার প্রেম-বিরহ-মিলন কথার মর্মমূলে কেবলমাত্র 'মেঘদূত' বা 'অভিজ্ঞান শকুস্তলম' কাব্যগ্রন্থ পাঠ করে তার শান্দিক বা বাচিক অর্থটুকু অমুধাবন করলেই প্রবেশ করা যাবে না; ভারতীয় ঐতিহে সমিবিট হ'য়ে তবেই এই হ'টি বিখ্যাত কাব্যগ্ৰন্থের যথার্থ রদোপলন্ধি ঘটে। ঠিক এই ভাবেই আমরা রামায়ণ মহাভারত প্রমুথ মহাকাব্য হু'টির কথাও বলতে পারি। মহাভারতের বা রামায়ণের কাহিনীর অম্ভরে প্রবেশ করতে হলে ভারতীয় ঐতিহে অবগাহন স্নান করে উঠে তবেই ভারতীয় মহাকাব্য ছ'টির রমের জগতে প্রবেশ করা চলতে পারে। মহাভারত পাঠ করার সময় সমগ্র প্রজাতি মাহব যুগ মানসকে আশ্রয় করে পাঠকের মনে অধিষ্ঠিত হয়। তবেই আমরা মহাকাব্যের রদের জগতে প্রবেশ লাভ করি। মহারথী ভীমদেব যথন অন্ত ত্যাগ করে কৃতাঞ্চলিপুটে ভগবাৰ প্রীকৃষ্ণকে বলেন 'শীঘ এসো কৃষ্ণ কর আমারে সংহার,

### তোমার প্রসাদে তরি এ ভব সংসার।

তথন ভক্ত পাঠকের হাদয়ে অকথিত আনন্দের এই প্রসঙ্গে ড: শীল বে ব্যক্তি মানস ও সামগ্রিক মানসের সম্পর্কটুকু ব্যাখ্যা করেছেন তা অত্যন্ত যুক্তিপূর্ণ। তিনি ব্যক্তি মানসের সঙ্গে গণমানসিকতার যোগের বিভিন্ন পর্যায়-ক্রম লক্ষ্যা করেছেন। তাঁর মতে ব্যক্তি-মন প্রথমে সমষ্টি-মনের মধ্য দিয়ে কাজ করে। এই সমষ্টি মন হল Mass-consciousness, এই সমষ্টি মন জনগণের মনের সমষ্টি মাত্র। তারপরে তিনি বললেন বিশেষ সম্প্রদায় বা গোণ্ডাগত চেতনার কথা। একে তিনি Community Consiousness বলেছেন। গোণ্ডা চেতনা একই বিষয়ের দ্বারা স্ত্রোবদ্ধ। তার পরের শুর হ'ল যুগচেতনা বা Age Conciousness. এই যুগচেতনার সঙ্গে যুক্ত হয়ে মাহ্র্য রসের আস্থাদন করে। চতুর্য শুর হ'ল মানবজাতি মানসিকতা বা Race Conciousness: এই শুরে ড: শীল যে সামগ্রিক মানব চেতনার কথা বলেছেন তা কোন ভৌগোলিক সীমায় আবদ্ধ শ্বেত, পীত বা ক্রম্ব জাতির মানসিকতা নয়; তা হ'ল সমগ্র মানবজাতির চেতনা। এই পর্যায়ে বিশ্বচেতনা এক নবতর শিল্পচেতনার উদ্ভব ঘটায়। Dr. Sealএর কথায় বলি ভাঁর Autobiography গ্রন্থ থেকে:

- (1) The mass consciousness or mass mind working in and through the aggregate of individual minds. This is not organised or expressed through any particular organ or vehicle but is recongnised as the conscious working through the proletariate'.
- (2) The community consciousness or community mind. The community is held together by bond of a common tradition and practice, is a more organised expression of the conciousness than the mass mind.
- (3) The age consciousness or the age mind. This is a living force and develops from age to age.
- (4) The race consciousness or race mind. By race consciousness is meant the human race in general and any particular race or people. By race consciousness accordingly, is meant the stage of human evolution which has been

attained by man at that particular turn of human history.

ডঃ শীল একথা বলতে চাইলেন যে শিল্পের উৎকর্ষ অপকর্ষ যাচাই হবে সমষ্টি মননের ছারা। যে সমষ্টি মনন প্রথম পর্যায়ে বিশৃংখলভাবে কিছু লোকের সমষ্টিগত অভিমতের ছার প্রকট হয়। তার মধ্যে যৌক্তিক শৃংখলার অভাব লক্ষিত হয়। ছিতীয় পর্যায়ে সমষ্টির পিছনে থাকে ঐতিহ্যগত বন্ধন: এ ক্ষেত্রে সমষ্টি মনন পূর্বের থেকে হৃশংহত। ব্যক্তি মনের যোগ এই ছিতীয় পর্যায় আরো হৃশংহত সমষ্টি মননের লক্ষে যুক্ত হয়ে শিল্প বিচারে প্রযুক্ত হয়়। তৃতীয় পর্যায়ে একই সমষ্টি মনন আবার যুগ ধর্মের ছারা চিহ্নিত হয়ে আরো নির্দিষ্ট চরিত্র এবং ধর্ম অর্জন করে। এই যুগ মানসের লক্ষে যুক্ত হয়ে ব্যক্তি মানস শিল্প রস চর্বণায় অধিকতর যোগ্যতা প্রদর্শন করে। শেষ পর্যায়টি হল বিশ্ব মানসিকতা; বিশ্বের সকল মাছযের সার্বিক মননধর্মের সঙ্গে ব্যক্তির মানসিকতা যুক্ত হয়: একে ব্রজেন্দ্রনাথ Race mind আখ্যা দিয়েছেন; এই পর্যায়ে র্যক্তি মন বিশ্বমানবতার শরীক হয়। শিল্পরস তথন আর ব্যক্তি মনের আধারে বিশ্বত থাকে না। তা বিশ্বমানসকে আশ্রয় করে। ব্রজেন্দ্রনাথের কাব্যে এই পর্যায়ের রস নিঃশুন্দন প্রত্যক্ষ করেছি। তিনি Quest Eternalএ যথন বিশ্বমানবতার কথা বলেছেন, সেই পংক্তিগুলি উদ্ধত করিঃ

'Thee nothing human doth displease

For thou has not disdaind to wear the human face!

Thy muses, graces, charities

Are human mysteries;

Thou fastest of the cup from which

Thou freely saw'st man's race.

মহাভারত পাঠকালে পাঠকের বান্তবতাবোধ আল্রিত কৃটবৃদ্ধি একবারও এ প্রশ্ন করে না যে মহাধন্থর্বর ভীমদেব এতো বড় স্থোগ পেয়ে ও অর্জুনকে তথা দেহী শ্রীকৃষ্ণকে মর্যান্তিক ভাবে শরাহত করলেন না কেন ? এই কেন'র উত্তর সঞ্চিত হয়ে আছে প্রজাতি চেতনায়। যে ভক্তিরস যুগ যুগ ধরে ভারতবর্ষের মাহ্যযের মনের মাটিতে উর্বরতা সংযোজিত করেছে, সেই ভক্তিই আধুনিক মনকেও এই ভক্তিরস আস্বাদনের যোগ্য ক'রে তুলেছে। এই সত্যটুকু হয়ত পাঠক নিজেও জানতে পারেন নি। আচার্য ব্যক্তেশ্রনাথের ২৪০ নন্দনত্ত্

নন্দনতত্ত্বে এই যে প্রজাতি মানসিকতার কথা বলা হ'ল, এই ব্যাখ্যায় আমরা একটা সমগ্র জাতির শিল্পবোধের মধ্যে এক ধরনের ঐক্যের সন্ধান পাই। এই ঐক্য আম্রিত শিল্পবোধই শিল্প ঐতিহ্য বা শিল্প জাতীয়তার স্কান করে। তাই ব্রজ্ঞেনাথ যথন জাপানী চৈনিক ও ভারতীয় শিল্পের, ব্যবিলনীয়, গ্রীসিম্ন ও মিশরীয় শিল্পের ঐতিহ্যের বারংবার উল্লেথ করেন তথন আমরা তাঁর নন্দনতত্ত্বে ব্যাখ্যাত শিল্পতত্ত্বের যুক্তিযুক্ততাটুকু লক্ষ্য করি।



#### স্বামী বিবেকানন্দের শিল্পচিন্তা

দর্বত্যাগী সন্মাদীর শিল্প নিদর্শন সম্পর্কে ঔৎস্ক্য স্বাভাবিক। সেই ঔৎস্ক্য প্রণোদিত হয়ে আমরা এই নিবন্ধের অবতারণা কর্মচ।

স্বামীজি নিবিকল্প সমাধি আশ্রন্থ করে রূপহীন, নিরাকার বিশ্ববন্ধাণ্ড অতিক্রমী এক অনন্ত ছায়ালোকের প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতা লাভ করেছিলেন; সাধনলব্ধ ঐশী শক্তির প্রসাদে কালান্তরের চিত্র তাঁর মানস নেত্রের সম্মুথে নিত্য সম্ভাদিত ছিল। মহাকালের লীলা তার চক্ষে প্রম অর্থে অর্থবান নয়। তিনি জন্মজনান্তরের দৃ্ভাবলী অবলোকন করেছেন আপন যোগজ দৃষ্টির সহায়তায়। তাঁর বাল্যবন্ধকে তিনি সে-কথা বলেছেন, আমরা তা শ্রবণ করেছি। স্থন্দর, কালধৃত; যে স্থন্দর শিল্প বা প্রকৃতিকে আশ্রয় করে তাকে সাধারণভাবে কালজয়ী বললেও তা পরিপূর্ণরূপে কালকে অতিক্রম করতে পারে না, কেননা, স্থন্দর 'বিশেষ'-কে আশ্রয় ক'রে বিশেষ কালের দারা 'বিশেষ'-রূপে চিহ্নিত। শিল্পের উপজীব্য হ'ল সামান্য নয়, বিশেষ মাত্র। তিনি বিশেষকে উত্তীর্ণ হয়ে নিবিশেষের মধ্যে পরম আনন্দে অবগাহন করেছেন। নন্দনভাত্তিক অভিজ্ঞতায় উত্তীর্ণ হয়ে তিনি দেই প্রমস্তার সাযুজ্য এবং সামীপ্য লাভ করেছেন, যেখানে সব বিশেষ তার চরিত্র হারিয়ে নিবিশেষ হয়েছে। কবি যিনি, তার দাক্ষাৎ পেয়েছেন স্বামিজী। স্থলারের উপাদনা হ'ল অবিভাময় জগতের উপাসনা; প্রমম্বন্দরের উপাসনা হ'ল অমৃতের তপ্সা। অবিভাময় জগতের উপাসনাতেই আবার ঐ প্রমস্থন্দরের উপাসনার জ্ঞ আসন পাতা হয়। এই প্রমঞ্জরই হ'লেন, কবি এবং দকল মানবকর্মের নিয়ন্ত:। ঈশোপনিষদে তার সম্বন্ধে বলা হয়েছে:

'স পর্যগাচ্ছুক্রমকায়মত্রণমস্রাবিরং শুদ্ধমপাপবিদ্ধম্।

কবির্মনীষী পরিভূ: স্বয়ভূর্যাথাতথ্যতোহর্থান্ ব্যদধাচ্ছাশ্বতীভ্যঃ সমাভ্যঃ'।
'তিনি চতুর্দিক বেইন করিয়া আছেন। তিনি উচ্ছল দেহশৃত্য ত্রণশৃত্য স্নায়ৃশৃত্য
পবিত্র ও নিম্পাপ, তিনি কবি, মনের নিয়ন্তা, সকলের শ্রেষ্ঠ ও স্বয়ৃষ্ট; তিনিই
চিরকাল যথাযোগ্যরূপে সকলের কাম্যবস্থ বিধান করিতেছেন।' এই
কবির্মনীষীই প্রকৃতির অনস্ত সৌন্দর্যের ধারক ও সঙ্গক। তাঁকে পেলে, তাঁকে
লাভ করলে সকল সৌন্দর্যের যুলীভূত কারণকে পাওয়া যায়। এই
পর্যাহ্মন্দরকে স্বামিন্ধী পেয়েছিলেন, তাই তিনি প্রকৃতির রহস্তও জ্ঞাত

হয়েছিলেন। তিনি প্রকৃতির দোন্দর্যের ধ্যানে 'দৈবী প্রকৃতি'নর চিন্তনে এবং অম্প্যানে অমৃতত্ব লাভ করেছেন। 'দৈবী প্রকৃতি'র চিন্তনে এবং অম্প্যানে অমৃতত্ব লাভের কথা ঈশোপনিষদে কথিত হয়েছে। পরমপুরুষের সামীপ্য এবং সাযুজ্য লাভ ঘটলে ভোজ্য এবং ভোক্তা একাত্ম হয়ে যায়। ভোক্তার আত্মদাক্ষাৎকার ঘটে। প্রকৃতি-সৌন্দর্য-ঐশ্বর্য ঐ পরমপুরুষকে আবৃত করে থাকে। তাই তো স্থলরের পূজারী পরম ভক্ত-ঐকান্তিক নিষ্ঠানহকারে বলে:

'হিরথায়েন পাত্রেণ সভ্যক্তাপিহিতং মুথম্।
তত্তং পৃষন্নপাবৃত্ব সভ্যধর্মায় দৃষ্টয়ে॥
.....তেজো যত্তে রূপং কল্যাণতমং তত্তে পশ্যামি
যোহসাবসৌ পুরুষং যাহহমন্মি'॥ (ঈশোপনিষৎ, ১৫, ১৬)

'হে স্থা, হে হির্ণায়, পাত্র দারা তুমি সত্যের মুথ আরুত করিয়াছ, সত্যধর্ম আমি যাহাতে দেখিতে পারি এই জন্ম আবরণ অপসারিত কর। আমি ভোমার পরম রমণীয়, রূপ দেখিতেছি, —তোমার মধ্যে ঐ যে পুরুষ রহিয়াছেন, তাহ। আমি-ই'। রসিক স্বজন রূপের মধ্যেই প্রমন্ধপকারকে আবিষ্কার করেন। তাঁহার আবিদ্ধারে তদর্শনে সকল রূপের ইতি হয়। ভোক্তা প্রম-বিশ্বয়ে ঐ পর্মরপকার এবং আপনার মধ্যে একাত্মতা উপলব্ধি করে। নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতার দৈতভাব দূরীভূত হয়। তুই যে একের মধ্যেই বিধৃত আছে, দেই পরমজ্ঞানের সন্ধানটুকু রূপপিপাস্থ লাভ করে। তার মধ্যেই তার সকল রূপতৃষ্ণার সমাধি ঘটে। তার দেবদর্শন হয় এবং একই সাথে তার আত্মদর্শনও সংঘটিত হয়। ফরাসী দার্শনিক ব্রেমো বলেছিলেন, ভক্ত এবং রূপ-পূজারী সমগোত্রীয়। বহু দূর পর্যস্ত তাদের একত্র অভিগার। তারপরে ভক্ত ভগবানের দিকে ফেরে আর শিল্পী পরমস্থন্দরের সান্নিধ্য লাভ করে। স্বামিজী বললেন যে, স্বন্দরের উপাসক এবং ভক্ত এরা একই পথের পথিক। স্বন্দরের উপাসক স্থন্দরের মধ্যে যেমন প্রমস্থন্দরকে দেখতে পান তাঁর সাধনার প্রান্তিক সীমায়, ঠিক তেমনি করে তাঁর আত্মসাক্ষাৎকারও ঘটে, কেননা আত্মাই তে। ব্ৰহ্ম ৷

এই আত্মসাক্ষাৎকার বা ব্রহ্মসাক্ষাৎকার পেতে হলে নন্দনতাত্ত্বিক বৈরাগ্যের পথে তা পাওয়া যায়। এই বৈরাগ্যের পথেও ব্রহ্মলাভ ঘটে। এই ব্রহ্মই তো পরমহন্দর। স্বামিজীর কথা উদ্ধৃত করি: "একথানি চিত্র কে বেশী উপভোগ করে ? চিত্র-বিক্রেতা, না চিত্র-দ্রষ্টা ? বিক্রেতা তাহার হিসাব- কেতাব লইয়াই ব্যন্ত, তাহার কত লাভ হইবে ইত্যাদি চিস্তাতেই মগ্ন। ঐ দকল বিষয়ই তাহার মাথায় ঘুরিতেছে। দে দকল নিলামের হাতুড়ির দিকে লক্ষ্য করিতেছে, এবং দর কত চড়িল, তাহা শুনিতেছে। দর কিরূপ ভাড়াভাড়ি উঠিতেছে, ভাহা ভনিতেই সে ব্যস্ত। চিত্র দেখিয়া সে আনন্দ উপভোগ করিবে কথনও? তিনিই চিত্র সম্ভোগ করিতে পারেন, বাঁহার বেচা-কেনার কোন মতলব নাই। তিনি ছবিখানির দিকে চাহিয়া থাকেন, আর অতুল আনন্দ উপভোগ ছবি দেখে নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দ উপভোগের পথে যেমন লাভালাভের দষ্টিটুকু অন্তরায় হয়, ঠিক তেমনি ব্রহ্মানন্দলাভের পথে প্রধান বাধা হ'ল আমাদের বাসনা পঞ্চিল দৃষ্টিটুকু। নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দ হ'ল বন্ধাস্থাদ-'রসো বৈ ন',—তিনি রসম্বরূপ। তাই তো নন্দনতাত্ত্বিক রসাম্বাদনের পথে ত্রহ্মলাভ ঘট। কিছু বিচিত্র নয়। স্বামিজী সৌন্দর্য দর্শনের রূপকল্প প্রয়োগ করলেন ত্রন্ধদর্শনের পরিপ্রেক্ষিতে। আবার তাঁর কথা উদ্ধত করে দিই: 'এইভাবে সমগ্র ব্রহ্মাণ্ডই একটি চিত্র স্বরূপ: যথন বাসনা একেবারে চলিয়া যাইবে, তথনই মামুষ জগতকে উপভোগ করিবে, তথন আর এই কেনা-বেচার ভাব, এই ভ্রমাত্মক অধিকার-বোধ থাকিবে না। তথন ঋণদাতা নাই, ক্রেতা নাই, বিক্রেতাও নাই, জগৎ তথন একথানি স্থন্দর চিত্তের মত। ঈশ্বর সম্বন্ধে নিম্নোক্ত কথার মতো হুন্দর কথা আমি আর কোথাও পাই নাই; তিনিই মহৎ কবি, প্রাচীন কবি—সমগ্র জগৎ তাঁহার কবিতা, উহা অনন্ত আনন্দোচ্ছাদে লিখিত, এবং নানা গ্লোকে, নানা ছন্দে, নানা তালে প্রকাশিত। বাদনা ত্যাগ হইলেই আমরা ঈশবের এই বিশ্ব-কবিতা পাঠ করিয়া সম্ভোগ করিতে পারিব। তথন স্বই ব্রহ্ম ভাব ধারণ করিবে।"<sup>২</sup>

জীব মায়ামৃক্ত হয় বাসনা ত্যাগ ক'রে; তার মৃক্তি ঘটে এই বৈরাগ্যের পথে। স্বামিজী এই বৈরাগ্যকে নন্দনতাত্ত্বিক বৈরাগ্যের মঙ্গে তৃলিত করেছেন। যেমন করে শিল্পের রস অলব্ধ থেকে যায় যদি না রসিকজ্বনার নন্দনতাত্ত্বিক বৈরাগ্যটুকু আয়ত্তে থাকে, ঠিক তেমনি আমাদের মায়াবন্ধনেরও মৃক্তি ঘটে না যদি না আমরা বাসনা-বৈরাগ্যটুকু অর্জন করতে পারি। স্বামীজীর পক্ষে এই উভয়বিধ বৈরাগ্যই সহজ্বলভ্য। যিনি নির্বিকল্প সমাধির

১। স্বামী বিবেকানন্দের বাণী ও রচনা, দ্বিতীয় থও; পু: ১৭২।

२। सामी वित्वकानत्मन्न वांनी ७ त्राह्मा, षिजीम्न थण, भुः ১१२।

আনন্দ হিল্লোলে অবগাহন করেছেন, যিনি নিবিশেষ মর্ত্যলোকোন্তর অম্পষ্ট লোকের মুখোমুখি দাঁড়িয়েছেন আপন তপঃ প্রভাবলে তিনি নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দ বা রসের চরম-উপলব্ধি লাভ করেছেন, এ কথা সহজেই অহুমেয়। বিশেষ হ'ল শিল্পের জগৎ, স্বামিজী যথন নির্বিশেষ লোকের আভাস পান তথন শিল্পলোক অতিক্রান্ত। আমাদের ব্যবহারিক জগৎ হ'ল নামরপের জগৎ। শিল্পজগৎও তাই। রূপ সত্যকে আবৃতও করে, আবার তাকে ব্যঞ্জিতও তাকে। সত্যের ব্যক্তনা, তার আভাদ রূপের মাধ্যমে পাওয়া যায়। সত্যকে —পূর্ণ সত্যকে নন্দনতাত্ত্বিক পথে, রূপারাধনার পথে লাভ করা যায় না। রূপ অপগত না হ'লে ব্রহ্মসাক্ষাৎকার বা আঅসাক্ষাৎকার ঘটে না। তাই পূর্ণ সত্যকে যে লোকে লাভ করা যায় বা পূর্ণ সত্য হওয়া যায়, তা হ'ল অদ্বৈতের জগং। আর নন্দনতত্ত্বের জগং হ'ল হৈত-আশ্রয়ী। রূপ-ভোক্তা এবং রূপ— এরা এ জগতের সমান অংশভাগী। যখন এই রূপের জগৎ অতিক্রান্ত হয় রূপরসিক প্রমূরপকে আপনার মধ্যে প্রত্যক্ষ করেন, আত্মদাক্ষাৎকার ঘটে, তথম স্থনারের জগৎ প্রমস্থলরের মধ্যে আপনার চর্ম সার্থকতা খুঁজে পায়। এই পরম অভিজ্ঞতাট্টকু ক্রমান্বিত। রূপের জগৎ থেকে অরপলোকের দিকে ভক্তের অভিদার নিত্য চলে। রূপলোক-অতিক্রমণের অভিজ্ঞতা সহজলভা নয়। সাধারণত মান্ধবেরা রূপলোকের দীমানায় আবদ্ধ। এর বাইরে যাওয়া অভীব তুরহ। এই রূপলোককে অতিক্রম করেছিলেন স্বামিজী তাঁর অলৌকিক তপস্থার বলে আর শ্রীঠাকুরের রূপায়। তাঁর দেবতুর্লভ এই অভিজ্ঞতার কথা তিনি লিপিবদ্ধ করেছেন:

> 'নাহি স্থা, নাহি জ্যোতিঃ, নাহি শশাক্ষ ফ্রনর। ভাসে ব্যোমে ছায়াসম ছবি বিশ্বচরাচর॥ অক্ষ্ট মন আকাশে, জগৎ সংসার ভাসে, ওঠে ভাসে ডোবে পুনঃ অহং স্রোতে নিরস্তর॥

পূর্বক্ষিত উশোপনিষদের শ্লোকে স্থ্যদেবকে বলা হয়েছে তাঁর আলোক আবরণ অপসারিত করার জন্ম। সেই আলো আবরণ অপসারিত করলে তবেই সত্যের স্বরূপ দেখা যায়, তবেই আঝোপলন্ধি ঘটে, একথা বললেন উপনিষদের ঋষি। তাঁর স্থউচ্চ আধ্যাত্মিক অভিজ্ঞতাকে স্বামিজীর অভিজ্ঞতার সঙ্গে তুলনা করলে এ কথা স্পাই হয়ে ওঠে যে, এরা উভয়েই একই ভাবনার দারা ভাবিত; স্বামিজী

<sup>।</sup> यामिजीत वांगी ७ त्रहमा, वर्ष्ठ थण, शुः २७१!

দৃষ্ট এই অস্পষ্ট লোক জ্যোতি:হারা, স্থ-বিহীন। স্থের আলোক আবরণ অপসারিত হ'লে তবেই সত্যদর্শন ঘটে, এ কথা বললেন উপনিষদের ঋষি আর স্বামিজীর অভিজ্ঞতায় আমরা সেই সত্যের আভাস পাই; স্বামিজী যে অবাঙ্জ-মনসোগোচরমের কথা বলেছেন সেথানে স্থ-চন্দ্র, অন্তমিত, সে লোকে জ্যোতিলেথা অলিথিত।

পামিজী-কথিত শিল্পমূল্য ও শিল্পব্যঞ্জিত মহামূল্যের ব্যাথ্য। আধ্যাত্মিক জগৎ মান্তবের চরম মৃক্তির সন্ধান দেয়। বৈদান্তিক বিবেকানন্দ পারমার্থিক পর্যায়কে যেমন স্বীকার করেছেন, তেমনি আবার ব্যবহারিক স্থরকেও স্বীকৃতির মর্যাদা দিয়েছেন। শিল্পের আধ্যাত্মিক মূল্যায়ন হ'লেও ব্যবহারিক সন্তার আলোকে তার মূল্যায়ন বাহুল্য নয়—এ'কথা স্বামিজী মনে-প্রাণে বিশ্বাস করেছেন। তাই দেখি তাঁর নানান লেখায়, বক্তৃতায় এবং আলোচনায় শিল্পের উল্লেখ। দেশ-বিদেশের শিল্প, গ্রীক শিল্প, ভারতীয় এবং এশিয়ার দেশগুলির শিল্প এবং রোমক শিল্পের উল্লেখ আমরা বহুবারই পেয়েছি। কখন কখন শিল্পের চরম আধ্যাত্মিক মূল্যায়ন করেছেন তিনি। তার উল্লেখ পূর্বেই আমর। েরেছি। আবার কথন বা বিশ্বপ্রেমিক, মানবপ্রেমিক বিবেকানন্দের দৃষ্টিতে শিল্পী বড় হয়ে উঠেছে। শিল্পকে অতিক্রম ক'রে শিল্পীর দাবীটা স্বামিজীর কাছে স্বীকৃতি পেয়েছে। তিনি দানন্দে সেই স্বীকৃতিটুকু দিয়েছেন। তিনি শ্রমের গুণগান করেছেন, শ্রমদানীদের প্রণাম করেছেন।<sup>8</sup> নন্দনতাত্ত্বিক বৈরাগ্য তাঁর অনায়াসলভ্য ছিল বলে তিনি সহজেই যথার্থ শিল্প মুল্যায়নটুকু করতে পারতেন। ইউরোপীয় দেশগুলির শিল্পপ্রচেষ্টার তুলনামূলক আলোচনা স্বামিজী করেছেন। আমরা দেটুকু উদ্ধত করে দিই: "রুফকেশ অপেক্ষাকৃত থর্বকায়, শিল্পপ্রাণ, বিলাসপ্রিয়, অতি স্থসভা ফরাসীর শিল্পবিকাস, আর একদিকে হিরণাকেশ, দীঘাকার, দিঙনাগ জার্মানির স্থল হস্তাবলেপ। ..... কিন্তু ফরাসী যে শিল্প স্থমার স্থন্ম সৌন্দর্য, জার্মানে, ইংরেজে, আমেরিকে সে অমুকরণ স্থল। ফরাদী বলবিন্তাদও যেন রূপপূর্ণ, জার্মানির রূপবিকাশ চেষ্টাও বিভীষণ। ফরাসী প্রতিভার মৃথমণ্ডল ক্রোধাক্ত হলেও স্থন্দর, জার্মান প্রতিভার মধুর হাস্থ-বিমণ্ডিত আননও যেন ভয়ক্ষর।"<sup>৫</sup>

স্বামিজীর পাশ্চাত্য শিল্প প্রকরণের মূল্যায়ন যে বহুলাংশে যাথার্থ্যের শাবী

৪। স্বামী বিবেকানন্দের বাণী ও রচনা, ষষ্ঠ অধ্যায়, পৃঃ ১০৬।

রাথে, এ'কথা বিরূপ সমালোচকেরাও স্বীকার করেন। ফরাসী-শিল্পকলার স্কুমার সৌন্দর্য স্বামিজীকে আরুষ্ট করেছিল। লুভার মিউজিয়াম দেখে তিনি গ্রীক শিল্প সম্বন্ধে যে মতামত ব্যক্ত করলেন তা শিল্পরসিকমাত্তেরই অম্ধাবন করা প্রয়োজন। বিদেশী শিল্পশাস্ত্রে স্থপণ্ডিত স্বামিজী লিখেছেন: 'মিউজিয়াম দেখে গ্রীককলার তিন অবস্থা বরতে পারলম। প্রথম 'মিসেনি' (Mycenocan), দ্বিতীয় ষ্থার্থ গ্রীক। ... এই 'মিসেনি' শিল্প প্রধানতঃ এশিয়ার শিল্পের অতুকরণেই ব্যাপৃত ছিল। তারপর ৭৭৬ খৃঃ পৃঃ কাল হতে : ৪৬ থৃ: পৃ: পর্যস্ত 'হেলেনিক' বা ঘথার্থ গ্রীক-শিল্পের সময়।… …… ক্রমে এশিয়া শিল্পের ভাব ত্যাগ করে স্বভাবের যথাযথ অমুকরণ চেষ্টা এখানকার শিল্পে জন্ম। গ্রীক আর অন্ত প্রদেশের শিল্পের তফাত এই যে, গ্রীক শিল্প প্রাকৃতিক স্বাভাবিক জীবনের যথাযথ জীগন্ত ঘটনাসমূহ বর্ণনা করেছে।"<sup>৬</sup> তারপরে স্বামিজী 'আর্কেইক' ও ক্লাসিক গ্রীক-শিল্পের অভ্যুদয়ের ঐতিহাসিক ব্যাখ্যা করেছেন। গ্রীক শিল্পের মূল্যায়ন প্রসঙ্গে তিনি লিখলেন; 'কলাবিছা নিপুণ একজন ফরাসী পণ্ডিত লিখেছেন; (ক্লাসিক) গ্রীক শিল্প চরম উন্নতিকালে বিধিবদ্ধ প্রণালী শৃঙ্খল হইতে মূক্ত হইন্না স্বাধীনতা প্রাপ্ত হইয়াছিল। উহা তথন কোন দেশের কলাবিধিবদ্ধনই স্বীকার করে নাই বা তদম্বায়ী আপনাকে নিয়ন্ত্রিত করে নাই। ভাস্কর্বের চূড়ান্ত নিদর্শন স্বন্ধপ মৃতিসমূহ যে কালে নির্মিত হয়েছিল, কলাবিছা সমুজ্জ্বল সেই গ্রীঃ পঃ পঞ্চম শতাব্দীর কথা যতই আলোচনা করা যায় ততই প্রাণে দৃঢ় ধারণা হয় যে, বিধি নিয়মের সম্পূর্ণ বহিভূতি হওয়াতেই গ্রীক শিল্প সজীব হয়ে ওঠে।' গ্রীক শিল্পের তুই সম্প্রদায়—প্রথম আটিক, দ্বিতীয় পিলোপনেশিয়েন।"<sup>9</sup> স্বামিজী আটিক শিল্পগোষ্ঠীর শিল্পকর্মে লক্ষ্য করলেন অপূর্ব সৌন্দর্য মহিমা এবং বিশুদ্ধ দেবভাবের গৌরব; যাহা কোনকালে মানবমনে আপন অধিকার হারাইবে না। এছাড়াও তিনি আটিক শিল্পের অম্রতর প্রবৃত্তিকে আবিষ্কার করেন। সেটা হল শিল্পকে ধর্মের সঙ্গ হতে একেবারে বিচ্যুত করে কেবল-মাত্র মামুষের জীবন বিবরণে নিযুক্ত রাখা অলৌকিক দেবমহিমা, একদিকে আটিক শিল্পের উপজীব্য; অক্তপ্রান্তে মাতৃষ আপন মহিমায় এবং স্বরূপে শিল্প সিংহাসনে অধিষ্ঠিত। আটিক শিল্পের এই তু'টি ধারা স্বামিজীকে আরুষ্ট

७। स्रामी विदवकानत्मद्र वांनी ७ तहना, वर्ष थछ, शृः ১৪२-८७।

৭। " শব্ম খণ্ড, পৃঃ ১৪৩।

করেছিল, কেননা স্থামিজী উভয়কেই প্রম সত্য বজে স্থীকার করেছিলেন। মান্থবের শ্রেয় বিধানের মধ্য দিয়েই তো ভগবানের সেবা করা যায়। তাই দেবভাব এবং মানব-মহিমা স্থামিজীর মতে আটিক শিল্পকে অনক্সসাধারণ গৌরব দিয়েছিল। যিনি জীবের মধ্যে ব্রহ্মকে প্রত্যক্ষ করেন তিনি শিল্পে দেবভাব এবং মানবভাব উভয়কেই স্থাগত জানাবেন, এ'আর বিচিত্র কী?

অক্সত্ত জাপানী ছবি সম্বন্ধে স্বামিজী যে আলোচনা করেছেন ত। কলারসিক এবং নন্দনতত্ত্ব জিজ্ঞাস্থর পক্ষে অবশু জ্ঞাতব্য। প্রশ্নকর্তা স্বামিজীকে বলছেন: "আমি কতকগুলি জাপানী ছবি দেখেছি। তাদের শিল্প দেখে অবাক হতে হয়। আর তার ভাবটি থেন তাদের নিজস্ব বস্তু, কারও নকল করবার জো নেই।"

স্বামিজী বললেন। "ঠিক, ঐ আর্টের জন্মই ওরা এত বড়। তারা যে Asiatic ( এশিয়াবাসী )। আমাদের দেখছিদ না, দব গেছে, তবু যা আছে তা অন্তত। এশিয়াটিকের জীবন আর্টে মাথা। প্রত্যেক বস্থতে আর্ট না থাকলে এশিয়াটিক তা ব্যবহার করে না। ওরে আমাদের আর্টও বেধর্মের একটা অঙ্গ।"<sup>৮</sup> পাশ্চাত্য দেশের সাধারণ মান্নুযের শিল্প-জীবনের সঙ্গে আমাদের দেশের সাধারণ মাহুষের শিল্পবোধের তুলনা করে স্থামিজী প্রসন্মান্তরে বললেন: "কি জানিস, সাহেবদের utility (কার্যকারিতা) আমাদের Art ( শিল্প )। ওদের সমপ দ্রব্যেই utility, আমাদের সর্বত্ত আর্ট। এথন চাই art এবং utility-র combination ( সংযোগ ।। গোঁড়া নন্দনভাত্ত্বিক হয়ত বলবেন যে, শিল্প এবং প্রয়োজন এরা হল পরস্পর বিরুদ্ধ। কেমন করে এদের প্রকৃতির যাথার্থ্যকে রক্ষা করে উভয়ের মধ্যে সমন্বয় ঘটানো যায়, সে সম্পর্কে নানান কৃটতর্কের অবতারণা য়েত করা যেতে পারে। কিন্তু ক্রমবর্গমান আর্ট-ইন-ইণ্ডাষ্ট্রীর প্রসার এবং ঐশ্বর্য স্বামিজীর মতের সারবন্তায় আমাদের আম্বা স্থাপন করতে উৎসাহিত করে। আর এই সমন্বয় প্রচেষ্টার সার্থক রূপায়ণ ঘটেছে জাপানে। স্বামিজী দে কথা আমাদের বলেছেন। আপাতবিরোধী নন্দনতত্ত্বগত তুটি আদর্শের সমন্বয় তিনি ঘটিয়ে দিয়েছেন তাঁর ঋষি দৃষ্টির স্বচ্ছতার প্রসাদ গুণে।

শিল্পে বান্তবতা সম্পর্কে পণ্ডিতজন নানান ধরনের মত পোষণ করেছেন। শিল্পে প্রয়োজনের স্থান কতটুকু সে সম্বন্ধে স্বামিজীর স্থচিস্থিত মতের উল্লেখ

৮। स्रामी विदिकानस्मत वांगी ७ तहना, नवम थे७; शु: ४०७

আমরা করেছি। শিল্পে বান্তবতা সম্পর্কে তাঁর মতামতও প্রশিধানযোগ্য। শিল্প কডটুকু বান্তব অমুদারী হবে, কতথানি সে বান্তবকে অমুদরণ ক'রে তারপরে কল্পনায় ভর করবে, দে প্রশ্ন অতি হরহ। স্বামিজী এই ছরহ প্রশ্নের সমাধানকল্পে শিশুকে বলেছেনঃ "একটা ছবি আঁকলেই কি হল? সেই সময়ের সমস্ত থেমন ছিল, তার অমুসন্ধানটা নিয়ে সেই সময়ের জিনিষ্পুলে। দিলে তবে ছবি দাঁড়ায়। Truth represent (প্রতীক সত্যকে প্রকাশ) করা চাই, নইলে কিছুই হয় না, যত মায়ে-থেদানো, বাপে-তাড়ানো ছেলে— যাদের স্কুলে লেখাপড়া হল না, আমাদের দেশে তারাই যায় Painting (চিত্রবিছা) শিথতে। তাদেব দারা কি আর কোন ছবি হয় ? একথানা ছবি এ কৈ দাঁড় করানো আর একথানা Perfect Drama ( সর্বাঙ্গ স্থন্দর নাটক) লেখা, একই কথা।" এই মতের বিস্তৃত ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে স্বামিজী বললেন: "শিল্পের বিষয়বস্তুর মৃথ্যভাবটুকু শিল্পকর্মের মধ্যে থেকে ফুটে বেরুনো চাই। শিল্পকর্মের বিষয়বস্তুর রূপায়ণে ক্রিয়াও চাই আর গান্তীর্য, স্থৈত চাই।" ভারতীয় ঐতিহাসিক শিল্পকর্মে স্বামিজী এই ছটি গুণই প্রত্যক্ষ করেছেন। ভারতীয় শিল্প আপন গৌরবে ভাস্বর, কেননা এই ছটি গুণই ভারতীয় শিল্পে অনায়াদে প্রবেশ লাভ করেছে। তিনি অন্তত্ত ভারতীয় নাটক এবং গ্রীক নাটকের তুলনামূলক আলোচনা করে দেখিয়েছেন যে, ভারতীয় নাটককে উক্ত ছটি প্রসাদ গুণই বরমান্য দিয়েছে। তৎকালে প্রচলিত গ্রীক নাটকের ধারা ভারতীয় নাটকের প্রভাবিত হওয়ার কথাকে স্বামিজী অস্বীকার করেছেন। বিদ্বাদনস্থলভ জ্ঞানের আন্নুন্ন্য স্থ্ম তর্কজালের বিস্তার করে তিনি বললেন: "আর্য-নাটকের সাদ্র গ্রীক-নাটকে আদৌ তো নাই, বরং সেক্ষপীয়র প্রণীত নাটকের সহিত ভূরি ভূরি দৌসাদৃশ্য আছে!" শুধু নাটক কেন আর্য-ভাস্কর্যেও গ্রীক প্রভাব তিনি অস্বাকার করলেন। ভারতীয় এবং পাশ্চাতা শিল্প শাল্পে স্থামিজীর বৎপত্তি সন্দেহাতীত ? বিশেষজ্ঞের স্থগভীর পাণ্ডিত্য এবং সুক্ষ মননধর্ম স্বামিজীর সকল আলোচনার বিষয়বস্তুর উপর অলোকদামান্ত আলোকপাত করেছে, একথা নির্বিচারে বলা যায়। বিলাতী দঙ্গীত সহদ্ধে স্বামী শিবানন্দের প্রশ্নের উত্তরে স্বামিজী বললেন: "বিলাতী সন্ধীত খুব ভাল, harmony-র চৃড়ান্ত, যা আমাদের মোটেই নেই! তবে আমাদের অনভ্যন্ত কানে বড় ভাল লাগে না। আমারও ধারণা ছিল যে, ওরা কেবল শেরালের ডাক ডাকে। যথন বেশ মন দিয়ে গুনতে আর ব্রতে লাগল্ম, তথন অবাক হলুম। শুনতে শুনতে তন্ময় হয়ে বেডাম। সকল Art এরই তাই। একবার চোথ বুলিয়ে গেলে একটা খুব উৎক্লম্ভ ছবির কিছু বুঝতে পারা যায় না। তার উপর একটু শিক্ষিত চোথ নইলে তো তার অন্ধি-সন্ধি কিছুই বুঝবে না।"১০

বিলাতী সঙ্গীতের ব্যাখ্য। প্রসঙ্গে স্বামিজী শিল্পে অধিকারবাদের নীতিকে গ্রহণ করেছেন। অবশ্য এ অধিকার কুলগত নয়, এ অধিকার অর্জন সাপেক। পাশ্চান্ত্য সঙ্গীতে স্বামিজীর আসক্তি জন্মেছিল ধীরে ধীরে এ কথা স্বামিজীর স্বীকারোক্তিতে পাওয়া যায়। পাশ্চান্ত্য সঙ্গীতের পূর্ণ রূপ। সে রূপ দর্শন করা অভ্যাস ও আয়াসদাধ্য। হার্মনি-প্রধান পাশ্চান্ত্য সঙ্গীত স্বামিজীকে আরুষ্ট করেছিল। তিনি পাশ্চান্ত্য দঙ্গীতে করুণ রস এবং বীর রস এই উভয়বিধ রদের প্রাধান্ত লক্ষ্য করে বললেন যে, আমাদের ভারতীয় সঙ্গীতে harmony-র অভাব; আর এই অভাবট্রুর জন্ম বীর রসের প্রাধান্ম বড একটা ভারতীয় দঙ্গীতে দেখা যায় না। বীর রস, স্বামিজীর মতে, হার্মনি আশ্রয়ী। সকল রাগই Martial হয় যদি harmony-তে বসিয়ে নিয়ে যন্ত্রে বাজানো যায়। রাগিনীর মধ্যেও কতকগুলি হয়। মুসলমান বিজয়ের পর এদেশে টপ্লা গানের বিশুদ্ধত। আর রইল না বলে স্বামিজী আক্ষেপ করেছেন। এদেশে এসে মুসলমান ওতাদেরা রাগরাগিনীগুলিকে আত্মন্থ করলেন; এই প্রক্রিয়ায় তারা টপ্পা এমনভাবে প্রয়োগ করলেন ধে টপ্পাগানের নিজম্ব প্রকৃতির পরিবর্তন ঘটে গেল। স্বামিজীর এই মত সম্বন্ধে মততেদের অবকাশ থাকলেও এ' কথা বলা যায় যে, তাঁর শিল্পদৃষ্টি শিল্পের নিগৃত তত্তাবলীর অন্যসাধারণ বিশ্লেষণ করেছে। তাঁর কথা উদ্ধৃত করি: 'তোরা এটা বুরাতে পারিস না যে, একটা স্থরের উপর আর একটা স্থর এত শীঘ্র এসে পড়ে যে, তাতে আর সঙ্গীত মাধুর্য (Music) কিছুই থাকে না, উল্টে discordance (বে-স্থর) জনায়। সাতটা পর্দার Permutation, Combination (পরিবর্তন ও সংযোগ) নিয়ে এক একটা রাগরাগিণী হয় তো? এখন টপ্লায় এক তুড়িতে সমস্ত রাগটার আভাস দিয়ে একটা তান সৃষ্টি করলে আবার তার উপর গলায় জোয়ারী বলালে কি করে আর ভার রাগত্ব থাকবে ? আর টুকরো ভানের এত ছডাছড়ি করলে সঙ্গীতের কবিত্ব ভাবটা তো একেবারে যায়। · · ভবে আমাদের দঙ্গীতে Cadence ( মিড় মূর্চ্ছনা ) বড় উৎকৃষ্ট জিনিস। ফরাসীরা প্রথমে ওটা

১০। স্বামিজীর বাণী ও রচনা, নবম থগু; পু: ৩৯৮-১১

ধরে, আর নিজেদের Musica ঢুকিয়ে নেবার চেষ্টা করে। তারপর এখন ওটা ইউরোপে সকলেই খুব আয়ন্ত করে নিয়েছে।<sup>১১১</sup> উপরি উদ্ধৃত উ<del>ক্তি</del> থেকে সঙ্গীত তথা শিল্প সম্বন্ধে স্বামিজীর আর একটি মত আমরা আবিষ্কার করতে পারি। তাঁর মতে সঙ্গীতের কবিত্ব ভাবটাকে বিদর্জন দিলে শিল্পের মূল্যহানি ঘটে। অর্থাৎ সঙ্গীত শুধুমাত্র স্থারের বা রাগরাগিণীর থেলা নয়। শুধুমাত্র विश्वक मिरा राम भिरत्न भूनायिन मा करा हा। स्व अकिं। ভाব वहन करत ; সেই ভাবটি দলীতের শিল্পয়লা কতকাংশে নির্ধারিত করে। রবীন্দ্রনাথ বললেন: 'শুধ ভঙ্গী দিয়ে যেন না ভোলায় চোথ।' স্বামিজী ইঙ্গিত করলেন যে, 'শুধু স্থর দিয়ে যেন কাণকে আমরা না ভোলাই। মন ভোলাবার জন্ম যেন কবিত্ব ভাবটিও অক্ষত এবং পূর্ণ থাকে।' শিল্পের বৃহত্তর প্রাঙ্গণে এই তত্তকে রূপ এবং ভাব (Form and Content) এতত্বভয়ের পারস্পরিক সম্পর্ক নিরূপণ তত্ত্ব হিসেবে দেখা হয়েছে। শিল্পে রূপ বা ফর্মের প্রাধান্ত হবে, না ভাব বা কণ্টেণ্টের প্রাধান্ত ঘটবে ? এ অতি জটিল প্রশ্ন। স্বামিজীর মত হ'ল আরিস্ততলীর মধ্যপন্থা-আশ্রয়ী। সঙ্গীতে রাগ রাগিণী এবং তার কবিত্ব ভাব, এরা উভয়েই প্রয়োজনীয়। সঙ্গীতকে পূর্ণাঙ্গ শিল্প হতে হলে এই রাগরাগিণী এবং কবিজভাবকে সমানভাবে গ্রহণ করতে হবে। স্বামিজীর এই মত তৰ্কশাস্ত অহুমোদনসম্মত।

নন্দনতত্ত

সামিজীর স্পীতবিজ্ঞানে পারঙ্গমতার কথা সর্বজনবিদিত। আমাদের সঙ্গীতে হার্মনির অভাব যেমন তাঁকে পীড়া দিয়েছে ঠিক তেমনি ওদেশের কাব্যে অমিত্রাক্ষর ছন্দের মিল ঘটানো কিছু নয়। ছন্দের মিলই সর্বাপেক্ষা উন্নত কচির বস্তু নয়। এ'ঘোষণা তিনি করলেন স্থানক্রানসিক্ষো শহরে অবস্থিত ওয়েও সভাগৃহে। তাঁর কঠে সেদিন বিষাদের স্থর প্রতিধ্বনিত হয়েছিল। ভারতের শিল্পকে, তার শিল্পদর্শনকে তিনি আবার দিরে পেতে চাইলেন। তিনি বললেনঃ "বর্তমান ভারতবর্ষকে, তার ব্যক্তি এবং ব্যষ্টি জীবনকে শিল্প আশ্রুয়ী হতে হবে। আর সেই দিকে সে কতথানি অগ্রসর হতে পারবে তার উপর তার ভবিশ্রৎ নির্ভরশীল।" সন্ন্যাসীর কম্বৃক্তে সেদিন এই কথাই ধ্বনিত হ'লঃ 'ভারতবর্ষে বহুযুগ পূর্বে সঙ্গীতপূর্ণ সপ্ত-স্থ্যে এমন কি অর্ধ ও চতুর্থাংশ স্থ্যে বিকশিত হইয়াছিল। ভারতবর্ষ অতীতে সঙ্গীত, নাটক ও ভাস্কর্যে অর্থা ছিল। বর্তমানে যাহা কিছু করা হইডেছে, স্বই অন্তক্ষরণের চেষ্টা মাত্র।

১১। স্বামিজীর বাণী ও রচনা, নবম থগু, পৃ: ৩৯৯-৪০০

বাঁচিয়া থাকিবার জন্ম মাহুষের প্রয়োজন কত অল্প এই প্রশ্নের উপরই বর্তমান ভারতের দব কিছু নির্ভর করে।'<sup>১২</sup>

নব্য ভারতবর্ষের ভবিশ্রং তার স্বষ্টিধর্মী শিল্প প্রচেষ্টার স্পর্শধন্য হয়ে স্বামিজীর কল্লিত মূর্তি পরিগ্রহ করুক। তাঁর আবির্ভাব দেশের শিল্পীদের এই মহান্দায়িত্ব পালনে প্রণোদিত করুক, শিল্পীদের এইটুকু প্রার্থনা।



# শিল্পী শরৎচন্দ্র : নন্দনভাত্ত্বিকের দৃষ্টিভে

বাংলা সাহিত্যের ইতিহাসে, বিশেষ করে কথা-সাহিত্যে শরৎচক্র চট্টোপাধ্যায়ের স্থানটি অতিবিশিষ্ট। তাঁর শিল্প-শৈলী, ভাষার গঠন ও ব্যবহার, ঘটনা সন্নিবেশ পদ্ধতি তাঁর শিল্পের এক ধরনের আবেগময়তা (emotive content) অতি স্পষ্ট, মানব-মনের স্নেহ-ভালবাসা, এরা যে সর্বত্র এক এই ধরনের একটা প্রাথমিক ধারণ। শরৎচক্রের উপত্যাস পাঠে পাঠকের মনে সহজেই জন্ম নেয়। অতিকথন দোষ শরৎ সাহিত্যের চন্দ্র-কলঙ্ক-শোভা এ কথা না বললেও শরৎ দাহিত্যে যে তার ছায়াপাত ঘটেছে এ সভ্যটুকু অনস্বীকার্য; ব্যঞ্চনা অতিকথনকে পরিহার করে। শরৎচন্দ্রের বাচনভঙ্গী সহজ, সরল ও স্বাভাবিক ভাবেই কাব্যময়। তাই তা স্থুখপাঠ্য। কিন্তু পাঠান্তে চিন্তার নিজিতে শরৎচদ্রের বক্তব্য অত্যন্ত সংকুচিত হ'য়ে পড়ে। বুদ্ধির আলোকে শরৎচন্দ্রের সৃষ্টি দেদীপ্রমান নয়। প্রাথমিক হৃদয়াবেগের রামধন্তর রঙে শরৎচক্র পাঠকের মনকে রাঙিয়ে তোলেন। আবেগ অমুভূতি সহজেই আশ্চর্য মধুর হ'য়ে শরৎচন্দ্রের লেখনীমুখে পরিবেশিত হয়েছে। কিন্তু আশ্চর্যের বিষয় শরৎচক্র কোথাও হৃদয়াবেগকে সামাজিক অন্ধশাসনের বেডার বাইরে স্বীকৃতি দেন নি। যে নৈতিক পরিমণ্ডল উনবিংশ এবং বিংশ শতান্দীর প্রথম পাদে আমাদের মানব চেতনাকে আচ্ছন্ন করে রেখেছিল, বঙ্কিমচন্দ্র থেকে শরৎচন্দ্র পর্যন্ত কেউই তার বাইরে যেতে পারেন নি । একে আমরা উপনিষদের ভাষার অমুকরণে 'লৈথিক ঋত' বলতে পারি। অর্থাৎ তৎকালীন লেথক সম্প্রদায়ের যে নীতিবোধ সমত্বে তাঁদের শিল্প কর্মকে সঞ্জীবিত করে রাখত তাকে অস্বীকার করার চেটা শরৎচন্দ্র কখনও করেন নি। তার নন্দনতাত্ত্বিক ধারণা নীতিবোধের খার। পরিপুট ও পরিমাজিত। চরিত্রহীনের সতীশ সাবিত্রীর প্রতি ভালোবাসায় মৃগ্ধ, কিন্তু সতীশের প্রেম কথনোই সামাজিক শ্বীকৃতির স্থনিদিষ্ট বেড়াটিকে লঙ্ঘন করার প্রয়াস পায়নি। সতীশ কেন শরৎচন্দ্র-স্ট কোন নায়ক-নায়িকাই এই সামাজিক নীতি ও রীতি ভঙ্গের দায়ে দায়ী নয়। অবহা শ্বৎচন্দ্রের নায়িকারা নায়ককে আসন পেতে অন্ন প্রিবেশন করেছেন। এর ফলে হয়ত কোথাও তা অনৈতিক হয়েছে বলে কেউ কেউ মনে করেছেন। কেন না গোড়া হিন্দুমতে অনেক সময়ে সামাজিকতা এবং নৈতিকতা সমার্থক ব'লে গণ্য হয়েছে।

আমরা অবশ্র সে মতের পোষকতা করি না। আমরা বলি অরদান অ-নৈতিক।

ভালবাসা অন্ধ, ভালবাসা মৃত্যুহীন, ভালবাসা ধেন রাডের তারা, রাডের অন্ধকারে যেমন দে দেদীপ্যমান, তেমনি দিনের আলোতে সে অতি স্পষ্ট না হলেও তার অন্তিপটুকু হারিয়ে যায় না। সতীশ সাবিত্রীর ভালবাসা লোকচক্ষুর অস্তরালে যেমন প্রস্ফুটিত পদ্মের মত ফেটেে ওঠে তেমনি আবার লোকাচারের স্পর্শ পেলেই তা' মৃদিত আলোর কমল কলিকাটির মত আত্মগোপন করে। প্রেমের এই আত্মগোপনটুকু যেমন মধুর তেমনি স্থন্দর। প্রকাশ্য দিবালোকে প্রেম বাঁচে না। তুর্ভেন্ঠ একান্ততার স্বড়ঙ্গ পথে প্রেমের যাতায়াত। সে প্রেম অমর, নিষিদ্ধা কবি-কল্পনা শ্রীরাধিকাকে ক্রফের মাতৃল আয়ান ঘোষের পত্নীরূপে কল্পনা করে এই দিব্যপ্রেমকে অতি নিষিদ্ধ করে দিয়েছেন। আর অতি নিষিদ্ধ বলেই তা এতো মধুর। শরৎচন্দ্র সাথিতীকে গৃহ-পরিচারিকারপে কল্পনা করে সেই প্রেমকে নিষিদ্ধ প্রেমের রূপ দিয়েছেন। আর তা তৎকালীন সমাজ-রীতিতে নিষিদ্ধ বলেই তা এতো মধর হয়ে উঠেছিল। মহাকবি মিল্টনের ভাষায় এ প্রেম হ'ল "The fruit of that forbidden tree"—নিষিদ্ধ বক্ষের ফল। রঙ-বেরঙের বিচিত্র অসংখ্য অসামাজিক প্রেমের কাহিনী যা শরৎচন্দ্র আমাদের শুনিয়েছেন, তারা কিন্তু শালীনতার সীমা কোথাও লঙ্গন করে নি।

শরৎচন্দ্র সামাজিক বিধিনিষেধের বেড়াজালে হৃদয়াবেগকে বন্দী করে রেথে সামাজিক স্বাস্থ্যকে অক্ষ্প রেথেছিলেন সত্য, কিন্তু তাঁর নীতিবাধ তাঁর শিল্পকে ক্ষ্প করেছিল কিনা সে সম্বন্ধ বিতর্কের অবকাশ আছে। বিক্ষমচন্দ্রের রচনাশৈলীতে তাঁর উপন্যাসের পরিণতিতে আমরা তৎকালীন নীতি-বিশুদ্ধতার প্রভাব প্রত্যক্ষ করেছি। তৎকালীন নৈতিক পরিমগুলের বিক্ষাচারণের ভয়ে 'কৃষ্ণকান্তের উইল'এ বিশ্লমচন্দ্র যে পরিণতির কল্পনা করেছিলেন, তা' আমরা লক্ষ্য করেছি। রোহিণীর অপমৃত্যু শিল্পতান্ধিকের দৃষ্টিকোণ থেকে সমর্থন-যোগ্য কিনা, সে সম্বন্ধে মতভেদ আছে। অবশ্র উপন্যাসের পরিণতিতে উপন্যাসিকের কল্পনাই প্রধান। পরিণতির রূপান্তর সম্বন্ধে পাঠকের বা সমালোচকের কোন ব্যক্তব্যই সমীচীন নয়। গ্রন্থকারের ক্ষ্পি 'অপূর্ব বন্তু'; তা তিনি বিদ্ধমচন্দ্রই হোন আর শরৎচন্দ্রই হোন। অতএব শ্রষ্টা কল্পিত উপন্যাসের পরিণতি সম্বন্ধ্ব আমাদের বক্তব্য অসমীচীন হলেও পাঠকের এইটুকু বলার অধিকার নিশন্ত্রই

আছে যে কোন একটি উপন্থাদের একটি বিশেষ ধরনের পরিণত কেন হল ? এই দৃষ্টিকোণ থেকে বঙ্কিমচন্দ্রের 'কৃষ্ণকাস্তের উইল' শরৎচন্দ্রের 'চরিত্রহীন' প্রমুখ উপন্থাদের পরিণতি সম্বন্ধে আমরা আলোচনা প্রাসন্ধিক বলে মনে করি।

শরৎচন্দ্রের ব্যক্তিগত জীবনে সামাজিক এবং নৈতিক শুচিতাবোধ কতথানি কাজ করেছে সেই তথাটা অপ্রাসঙ্গিক: 'কবিরে পাবে না তার জীবনচরিতে'। যে অসামাজিক প্রেম, বৈষ্ণব সাহিত্যে যাকে পরকীয়া প্রেম বলা হয়েছে তার পূর্ণ প্রকাশ, তার চরম প্রস্কৃটন শরৎ সাহিত্যে নেই। নীতিবাগীশ শরৎচন্দ্র এদে, সমাজভয়ে ভীত শরৎচন্দ্র এদে শিল্পী শরৎচন্দ্রকে প্রভ্যাহত করেছে বারবার। পঙ্গু, নির্বীর্য, প্লেডোনিক প্রেম শরৎচন্দ্র পরিবেশন করেছেন তাঁর দমগ্র দাহিত্য সম্ভারে। বঙ্কিমচন্দ্র দেবী চৌধুরাণীতে দাগর বৌয়ের মুথ দিয়ে যে Sex Symbol-এর কথা নির্ভয়ে বলালেন সেটকু সাহসও কিন্তু শরৎচন্দ্রের ছিল না। দেটুকু নিৰ্ভীকতাও শরৎচন্দ্র যদি দেখাতেন তবে বোধ হয় পশ্চিমদেশ থেকে স্বীকৃতি আসতে, নোবেল পুরস্কারের বরমান্য পেতে তাঁর অস্কবিধা হত না। ব্যক্তিগত জীবনের অধামাজিক রীতি ও জীবনধারা হয়ত শরৎচন্দ্রের সাহিত্যিক নিভীকতাকে ক্ষুণ্ণ করেছিল। উপস্থানে কথিত অসামাজিক প্রেমের স্বাভাবিক পরিণতিটুকু ঘটাতে গিয়ে শরৎচন্দ্র বারবার ইতন্ততঃ করেছেন। আমাদের মনে হয় এর মূলে আছে লোকভীতি। সমালোচক হয়ত বলবেন যে শরৎচন্দ্রের ব্যক্তিগত জীবনের অসংষম তাঁর উপন্থাদেও প্রতিফলিত হয়েছে। আমাদের মনে হয় এই লোকভয়টুকু শরৎচন্দ্রের উপন্যাসের অধিকাংশ প্রেমের আখ্যানকে পদ্ধু এবং অসম্পূর্ণ করে রেথেছে। আমাদের বক্তব্যের সপক্ষে স্ব থেকে বড় যুক্তি হল রামের স্থমতি আখ্যানটুকু; মানবহৃদয়ে প্রেম প্রবল; অসামাজিক প্রেম হল তুর্বার। তার অমিত শক্তি। যে প্রেম বিল্লমঙ্গলকে অমর করেছে সার্থকতার মধ্যে দিয়ে, সেই প্রেমই আবার ব্যাহত হ'য়ে ওথেলোকে তাঁর প্রিয়তমা ডেসডিমোনা হত্যায় উদ্বন্ধ করেছে। এ প্রেম সমূদ্রের মত উদ্বেল, অশাস্ত এবং সর্বগ্রাসী। নীতিনিষ্ঠ শরৎচন্দ্রের হাতে পড়ে সেই প্রেম দেবদান-পার্বতীকে কেন্দ্র করে ছোট পন্থলে পরিণত হ'ল। সতীশ দাবিত্রীর প্রেম, শ্রীকান্ত-রাজলন্মীর প্রেম অতি পরিচিত গৃহস্থালীর দামাজিকতার বেডাজালে বন্দী হয়ে ক্রমেই তাদের আবেদন হারিয়ে ফেলল। প্রেম আর প্রেম হিসেবে বেঁচে রইল না। প্রেমের স্বাভাবিক পরিণতি হয় মিলনে। প্রাচীন সংস্কৃত নাট্যসাহিত্য তার প্রকৃষ্ট উদাহরণ। সেই মিলনটুকু স্থন্দর ক'রে,

তার বৃত্তাস্ভটুকুকে রসধন্য করে তোলা জাতশিল্পীর কাজ। শরৎচন্দ্র সেটুকু করতে পারেন নি। অথচ স্নেহকে ঘিরে গলকার শরৎচন্দ্র যে অনবত্য কথাসাহিত্য স্বষ্ট করেছেন, তার তুলনা পৃথিবীর ইতিহাসে বিরল। রামের স্থমতিতে রামের জন্ম নারায়ণীর স্নেহ-ভালবাসা, আবেগ অম্বভূতির যে অপার দিগস্তকে উদ্বারিত করে দিয়েছে তার তুলনা কোথায়? হদয়াবেগের মধ্যে প্রেম প্রচণ্ডতম হয়েও যা করতে পারেনি সেই অসাধ্য সাধন করেছে স্নেহ। স্নেহ প্রেমের মন্ড তুর্বার নয়, সর্বশক্তিমান নয়, তা'সত্ত্বেও স্নেহের জগতে শরৎচন্দ্র যে ব্যঞ্জনার প্রবর্তনা করেছেন, প্রেমের জগতে তা' তিনি করতে পারেনি। এর মূলে রয়েছে—Social taboo এবং ব্যক্তিগত জীবনে ভাচিতার অভাবের জন্ম Psychological taboo, অতএব বলা চলে যে সামাজিক প্রেমের উপাথ্যান নিয়ে শরৎসাহিত্য ধীরে ধীরে বাংলাদেশের সাহিত্য-গগনে উদীয়্মান হয়েছিল, তার পূর্ণ বিকাশ না ঘটার জন্ম শরৎ প্রতিভা দায়ী ছিল না, যারা দায়ী ছিল তাদের সম্বন্ধে গবেষণা করবেন আগামী যুগের সমাজভত্তবিদ এবং মনস্থাত্বিকের দল।



## শিলী যামিনী রায়ের চিত্রকলা

শিল্পলোকের দিগন্ত অপস্যুমান এবং তার সম্ভাবনাটুকু আদিম মানুষের আঁকা গুহাচিত্রের মধ্যেই বিধাত। পুরুষ প্রচ্ছন্ন রেথেছিলেন। মন্ত্রয়শিল দেবশিল্পকে অমুকরণ করতে চেয়েছিল, অমুকরণও করেছিল এবং সেই আদিম মমুয়াশিল্পী তার ছবির প্রথম রেখার টানেই দেবশিল্পের অনুকৃতিতে উদ্ভীর্ণ হয়েছিল অনায়াদে। মহাদার্শনিক হেগেলের কথা উদ্ধৃত করে বলতে পারি যে প্রকৃতি যে সব মালমশলা নিয়ে সৃষ্টি সৃষ্টি থেলা থেলেছিল, তার মধ্যেই প্রচ্ছন্ত ছিল স্বষ্ঠ স্বাধীর পথে আত্যন্তিক বাধা। প্রকৃতির মধ্যে, তার সহজ্ব শিল্পকর্মের মধ্যে, যেটুকু অপূর্ণতা থেকে গেল তা হচ্ছে তার উপকরণের অপূর্ণতা। স্ষ্টির হাল প্রকৃতি শক্ত হাতেই ধরেছিল কিন্তু তবুও তা লক্ষ্যে পৌছুলো না। ডাক পডল মন্তব্য শিল্পীর। বর্ণ বহুল বসম্ভের ঐশ্বর্য সম্ভার থেকে শীত-রিক্ততায় সমাদত বৈরাগী প্রকৃতির অতুলনীয় বর্ণরিক্ততাটুকু শিল্পী প্রত্যক্ষ করলেন। মহৎ ঐশ্বর্য থেকে কেমন করে মহন্তর বৈরাগ্যটকুকে আহরণ করা যায় তার মন্ত্রগুপ্তিটুকু শিল্পী শিখলেন প্রকৃতির কাছ থেকে। যে এশ্বর্য অতিগোচর তার মূল্যকে অস্বীকার করে তিনি দেখলেন দেই ঐশ্বর্যকে প্রচ্ছন্ন হলেও তা দিগন্ত প্রসারী ব্যঞ্জনায় বিস্পিত। এই ব্যঞ্জনার তত্ত্বটুকু কবি সাগ্রহে গ্রহণ করলেন প্রকৃতির কাছ থেকে, পরিপাটি করে তাকে পরিবেশন করলেন আর এক পরিপ্রেক্ষণায়! বর্ণাটা জটিলতা থেকে শুভ্র সারল্যের আবির্ভাব ঘটলো। দেবশিল্প থেকে মন্থ্য শিল্পের আবির্ভাব ঘটলো।

সমগ্র শিল্প বিবর্তনের ধারা-ইতিহাসটুকু আর একভাবে আমর। প্রত্যক্ষ করেছি শিল্পী যামিনী রায়ের শিল্পে। সেথানেও দেখেছি সেই বর্ণ-স্থন্দর বার বার এসেছে যামিনী রায়ের চিত্রপটে; আবার তার ঘটেছে অন্তর্ধান; শুল্র, রিক্ত, স্থন্দর ও প্রতিষ্ঠা পেতে চেয়েছে ঐকাস্তিক আগ্রহে যামিনী রায়ের চিত্রপটে। বর্ণ-স্থনরের সঙ্গে তার হন্দ ঘটেছে, সংঘাত ঘটেছে। অবশেষে এই সহজ্ঞ স্থনরের, এই নিরাভরণ রিক্ত স্থনরের জয় হয়েছে। তার নির্ঘোষ কান পেতে শুনেছি যামিনী রায়ের সমগ্র চিত্র জগৎ জুড়ে। দেশ বিদেশ থেকে শিল্পীকে যে বৈজয়স্তীমালা দিয়ে অভিনন্দিত করা হয়েছে তা এই রিক্ত স্থনরের বেদীমূলে সমর্পিত অর্য্য।

বারো বছর বরনে শিল্পী বাংলাদেশের নিভত পল্লীতে বসে আপন মনে যা



[ यात्रिनी ताग्र जाक्षट ]

খুশী তাই আঁকলেন। আঁকার ছন্টুকু লীলায়িত, ছবি হ'ল স্বতঃমুর্ত। অনেক ছবি এঁকে চলেছেন: সৃষ্টির প্রেরণায় প্রাণিত কিশোর শিল্পী। কী মহৎ ক্ষধার আবেশে শিল্পী আবিষ্ট হয়েছিলেন তার কথা আমরা জানি না; হয়তো সেই কুধার সন্ধান পেয়েছিলেন রবীক্রনাথ ও বাল্মিকী। শিল্পীর আত্মামুসন্ধান চললো; প্রকাশের পথে তিনি নিজেকে সার্থক করতে চাইলেন। রূপের সন্ধানে, রসের সন্ধানে কবি আপন শক্তিকে রীতির বন্ধনে বাঁধতে চাইলেন। কিশোর শিল্পী কলকাতায় এসে গভর্ণমেন্ট স্কুল অব আর্ট-এ ভতি হলেন ১৯০৪ সালে। যে রসের সন্ধানে কিশোর চিত্ত উন্মথ তার সন্ধান মিলছিল না স্কুল অব আর্টসের চৌহন্দির মধ্যে। তিনি বার বার তাই বিভালয়ের থাতায় নাম লেথাচ্ছিলেন আবার নাম প্রত্যাহার করে নিচ্ছিলেন। তিনি শেষবার যখন স্কলে যোগ দিলেন তখন অধ্যক্ষ ছিলেন ব্রাউন সাহেব। অধ্যক্ষ ব্রাউন একদিন আবিদ্ধার করলেন যে কিশোর যামিনী রায় কাট বোর্ডে ভোট্র একটি চৌকো গর্ভ করে তার মধ্য দিয়ে নিরস্তর প্রবাহিত প্রকৃতির বন্ধনহীন রূপদাগরের লক্ষ কোটি উমিমালার কয়েটিকে ধরবার সাধনায় তন্ময় হয়ে গেছেন। অধ্যক্ষ বিস্মিত হয়ে প্রতাক্ষ করলেন কিশোর শিল্পীর এই সিন্ধর মধ্যে বিদ্দকে প্রত্যক্ষ করার সাধনা। রেথা এবং রঙের সীমানা টেনে যে ক্ষদ্র শিল্পকর্ম শিল্পী সৃষ্টি করেন তারই অন্তরে যে ভুমার প্রতিষ্ঠা এই সত্যটকু উপলব্ধি করেছিলেন সেদিন সেই কিশোর শিল্পী। স্কুস্পষ্ট রেখায় অনির্দেশ্য ব্যঞ্জনাকে ফুটিয়ে তোলার যে রীতি কিশোর শিল্পী দেদিন আয়ত্ত করতে প্রয়াসী হয়েছিলেন তা হ'ল তার শিল্প বিবর্তনের মর্মকণা। শিল্প-তত্ত্বের পরিভাষায় বলা চলে যে কিশোর শিল্পী 'কম্পোঞ্জিশন'-এরদিকে আরুই হয়েছেন এই যুগে। ছবি আঁকা চলল। স্কুলের চৌহদ্দির বাইরে বিরাট পৃথিবীর সৌন্দর্য, মাটির গন্ধ আন্দোলিত শীর্ষ নব তুর্বাদলের শিহরণ শিল্পী মুগ্ধ হয়ে দেখলেন। এই সৌন্দর্যের ঢেউ শিল্পী মনকে অমুকারের দিকে ধীরে ধীরে আরুষ্ট করল। শিল্পী প্রতিকৃতি অন্ধন বা পোট্রেট পেইটিং-এর দিকে মন দিলেন। এই অমুক্তির সাধনা চলল দীর্ঘ পাঁচ বছর ধরে। অনেক ছবি আঁকা হ'ল। শিল্পীমন অশান্ত হয়ে উঠল। তাঁর হাতে পশ্চিমী রীতিতে (Western technique) মাঁকা প্রতিক্বতিগুলো বাগায় হয়ে উঠলো; কবি তাঁর স্টুডিয়োতে বসে নিভূত আলাপচারী করেন তাঁর সৃষ্টির সঙ্গে। কিন্তু এ ভাষা তো তাঁর অস্তরের কথা বলে না : রদয়ের অপরিমেয় সম্পদকে উত্থারিত করে দেয় না।

ভাষার সন্ধানে শিল্পী মেতে উঠলেন; যে ভাষা ঐকান্তিক ভাবে শিল্পীর মনের কথাটুকু ব্যক্ত করতে পারে; সে মন যে ঐ বেলেভোড়ের মাটি থেকে তার আকাশ বাতাস থেকে, তার গাছপালা থেকে আপনার ঐশর্যটুকু আহরণ করেছিল। সে মন মাটির ভাষা বোঝে, মাটির গানে ভরে ওঠে। তাই শিল্পীর সাধনা চললো সেই অনন্থ ভাষাটুকু খুঁজে পাবার জন্ম। অপরের ভাষায় শিল্পীর আত্মপ্রকাশ সম্ভব নয়। তাই তো তিনি Oriental School of Artsএ যোগ দিলেন না। ছবি আঁকা চললো, গ্রাম্যজীবনের ছবি, 'গাঁওতাল', 'মা ও ছেলে' প্রম্থ ছবি আঁকা হলো। ছবির উপজীব্য আমাদের অতি পরিচিত দৈনন্দিন জীবন-নাট্যের কুশীলবগণ।

যোগাযোগ ঘটল শিল্লাচার্য অবনীন্দ্রনাথের সঙ্গে। রূপের সন্ধানে ব্যাকুল যামিনী রায় শিল্লাচার্যের কাছে আপনার রূপ ব্যাকুলতাটুকু প্রকাশ করলে তিনি তাঁকে উপদেশ দিলেন: 'নন্দর কাছে শেথ'। শিল্পাচার্য ভুল বুঝলেন যামিনীবাবকে। যামিনীবাব আঙ্গিক শিক্ষার্থী নন; তিনি শুদ্ধ মৃতির সন্ধানে, রূপের সন্ধানে উৎসর্গীকৃত প্রাণ। সাধারণ অর্থে শেখা হয়তো শিল্প-শিক্ষার্থীর পক্ষে সম্ভব আর এই তত্তটিই শিল্পাচার্য অবনীন্দ্রনাথ তাঁর 'ভারত শিল্পের ষড়ঙ্গ' গ্রন্থে ব্যাখ্যাত করে বলেছেন যে রীতি-আঞ্চিক সম্বন্ধে অফুস্থতব্য বিধি-বিধান শিল্প-শিক্ষার্থীর জন্ম, শিল্পীর জন্ম নয়। দেদিন হয়তে। অসাব্ধানতাবশতঃ শিল্পাচার্য অবনীন্দ্রনাথ যামিনী রায়ের মধ্যে সেই শিল্প-শিক্ষার্থীকেই দেখেছিলেন, শিল্পী হয়তো নেপথ্যে ছিল; তাই ডিনি তাঁকে যে উপদেশ দিলেন তা যামিনীবাবর মনঃপুত হলো না। নিঃশন্দ সঙ্কোচে শিল্পী সরে এলেন শিল্পাচার্যের কাছ থেকে তার নিভৃত নিক্তেনের মাঝখানে। নিঃসঙ্গ সাধনায় তু'চোথ ভরে দেখা, হৃদয় দিয়ে উপলব্ধি করা গ্রাম্যজীবনের শান্ত সৌন্দর্য ফুটে উঠতে লাগলো একের পর এক ছবিতে। শিল্পরসিকেরা সেদিন এই নবীন শিল্পীকে সাগ্রহে লক্ষ্য করছিলেন। স্বীকৃতি পেতেও দেরী হলো না। ভাইসরয়ের স্বর্ণপদক শিল্পীর কণ্ঠে তুলিয়ে দিলেন দে যুগের কলারসিকেরা। স্বীকৃতির ধারাজনে স্থান করে ক্ষণিকের জন্ম তিনি স্বন্ধি পেলেন।

শিল্পরীতির উদ্বর্তন চললো, পরীক্ষা-নিরীক্ষা লেগেই আছে। এবার যামিনীবাবু Flat technique-কে আশ্রয় করলেন, কতো কম রঙে এবং রেখায় ছবি আঁকা যায় ভারই পরীক্ষা। কাব্যে ষেমন অভিকথন দোষ কাব্যসৌন্দর্যে হানি ঘটায়, অঙ্কনকার্যেও তেমনি রং ও রেখার বাছল্য ছবির সৌন্দর্যহানি করে। ছবিতে আঁকা পাত্র-পাত্রীর অক্ষান্যা বা drapery কত কম রঙে এবং রেখায় স্ব্যক্ত করা যায়—দেটুকু যামিনীবাবু তাঁর স্থমিত আদিকে প্রত্যক্ষ করালেন রিকিক্জনকে। Oriental Art Society-তে চিত্র প্রদর্শনী হলো। নবু ঠাকুর খ্যাতনামা শিল্পরিসিক গগনেন্দ্রনাথের পুত্র তিনি এই চিত্র প্রদর্শনীর উত্যোক্তা, তাঁর আহ্বানে যামিনীবাবু আপনার কয়েকটি ছবি দিলেন এই প্রদর্শনীতে দেখানোর জল্পে। নতুন করে আবার যামিনীবাবুর শিল্প প্রতিভা স্বীকৃত হলো। মহাশিল্পী গগনেন্দ্রনাথ যামিনীবাবুকে আশীর্বাদ করলেন। Flat technique-এ আঁকা 'মা ও ছেলে' শীর্ষক ছবিখানি ছবিখানি গগনেন্দ্রনাথ ক্রয় করলেন। তিনি তখন বাকৃশক্তি রহিত; তবু ছবির আবেদনে সাড়া তুললো শিল্পীর সন্তার অণুতে পরমাণুতে। প্রশংসার ভাষা নেই; যামিনীবাবুর আঁকা ছবির সামনে গগনেন্দ্রনাথ আত্মন্থ হয়ে গেলেন। তাঁর তু'চোথ দিয়ে আনন্দান্দ্র খরতে লাগলো। সে যুগের মহাশিল্পীর আশীর্বাদ অশ্রুধারায় সিঞ্চিত হয়ে ঝরে পড়লো এ যুগের মহাশিল্পীর মন্থকে।

শিল্পাচার্য অবনীন্দ্রনাথ সাগ্রহে লক্ষ্য করছিলেন যামিনীবাবুর শিল্পরীতি উদ্বৰ্তন। Flat Technique-এ আঁকা ছবি দেখে তিনিও মৃগ্ধ হয়েছিলেন। তাঁর যামিনীবাবুকে করা ছোট্ট প্রশ্ন ছিল: 'ততঃ কিম?' এ প্রশ্ন যামিনীবাবুর অন্তরেরও প্রশ্ন। ১৯২৮ সাল; যামিনীবাবুর মানসলোকে আবার শেই অম্বিরতার ঝড়। এতদিন যা এঁকেছি, এতদিনের রূপকর্ম সবই 'এ২বাহ্ন'। নতুন আঙ্গিকে, নতুন ভাষায় আপনার মনের কথাটুকু বলতে হবে ; পরিমিতি বোধটুকু আরও ক্লশকায় করে তুলতে হবে। অর্থাৎ রং তুলির বাহল্য কর্মকে বিদায় দিতে হবে ছবির জগৎ থেকে। শিল্পী মন দিলেন Line drawing-এ। রেখা, সমত রেখা, বিদাপিত রেখা, সরল রেখা, বক্ররেখা—ভগ এই রেখা দিয়েই জীবনের সহজ ছন্দটিকে ফোটাতে হবে। সহজ ছন্দ অর্থাৎ Simplicity এবং Balance এই ত্'টি শিল্পগুণকে সংযোজিত করতে হবে আপন শিল্পকর্মে। উপনিষদকার একে বলেছেন ছন্দ। এই ছন্দুই মান্ধবের জীবনকে মামুষের শিল্পায়নকে এবং মামুষের জীবনায়নকে বিধৃত করে রেখেছে আনন্দের মধ্যে। এই ছন্দ বা Balanceএর সন্ধানে যথন শিল্পী বিভোর হয়ে আছেন। চার বছরের ছেলে অমিয় স্লেটে একটি ছবি এ কৈ পিতৃদেবকে দেখাতে আনলেন ছবিটা। অক্সমনস্বভাবে শিল্পী শ্লেটটি চোখের সামনে তুলে ধরলেন। হঠাৎ

চমকে উঠলেন তিনি। পুত্রের আঁকা সরল অনাড়ম্বর রূপের দিকে চেয়ে মন ভরে উঠলো; মন বললো পেয়ে গেছি। যে রূপ সর্ব ঐতিহের বন্ধনমূক, যে রূপ পূর্ণবয়স্ক মান্তবের সংস্কারবদ্ধ নয় সেই রূপট্রু ফুটে উঠলো শিল্পীর মানসনেত্রে। একদিন বেমন মহাকবি ওয়ার্ডস্বার্থের চোথের সামনে সেই 'Craggy hill'-টা বিদ্ধাচলের মতই হঠাৎ মাথা তুলতে আরম্ভ করে দিয়েছিল ঠিক তেমনি করেই শিল্পী যামিনী রায়ের চোথের সামনে শিশুশিল্পী অমিয়ের আঁকা ছবিটা প্রাণম্পন্দে স্পন্দিত হয়ে উঠলো। তিনি বুঝলেন শিশুর মতো ঐতিহা বিরহিত রীতিতে দহজ করে ছবি আঁকতে হবে, ছবির উপজীব্য সেই গ্রামাজীবন। তবে পটুয়া শিল্পরীতি তাঁর জন্ম কোন আবেদনই বহন করে আনলো না। দেই গ্রামীণ শিল্পরীতি কলুষিত এবং নানান্ ধরনের অশুভ প্রভাবে প্রভাবিত। আমরা একবারও যেন না ভাবি যে যামিনীবাবুর শিল্পরীতি গ্রামপটয়ার শিল্প আঙ্গিকের সংস্কৃত সংস্করণ। যামিনীবাবুর শিশুপুত্র অমিয়ের শ্লেটে আঁকা ছবির উল্লেখ করলেম এই কারণে যে এই ছোট্ট ঘটনাটুকুর মধ্যে যামিনী রায়ের শিল্পকর্মকে বোঝবার উপযোগী অন্থাবন স্থতটকু লুকিয়ে রয়েছে। স্থন্দরের প্রতি শিশুর যে সহজাত প্রবণতা (Pure instinct) রয়েছে সেই প্রবণতাটুকুই হবে শিল্পস্থীর উৎস। প্রাপ্তবয়স্ক মান্তবের মানসিকতা বিমৃক্ত একটি সহজ মনন সম্পদের অধিকারী হতে হবে শিল্পীকে। ছবির মধ্যে দিয়ে শিশুর রেথা, শিশুর কথা বলাকে অমেয় মাধুর্যে রূপায়িত করতে হবে। শিশুর দেখার মধ্যে যে বিস্ময়. শিশুর প্রকাশের মধ্যে যে আদিম মাস্কুষের প্রকাশের আনন্দটুকু লুকিয়ে থাকে তাকেই উদ্বারিত করতে চেয়েছেন শিল্পী যামিনী রায় আপন শিল্পকর্মে। তিনি উপলব্ধি করলেন শিশুর দেখায় তার উপলব্ধিতে যে রূপ প্রতিভাত হয়, শিশুর জিজ্ঞাসায় যে অমুসন্ধিৎসা প্রকাশিত হয় তা তো প্রাপ্তবয়ক্ষ মামুষের কাছে অবহেলার বিষয় নয়। আতান্তিক মূল্যে শিশুর জানার জগৎ থেকে প্রাপ্তবয়স্ক মান্তবের জানার জগতের বিশেষ কোন প্রভেদ নেই। এই সতাটি যেমন শিল্পী যামিনী রায় উপলব্ধি করলেন তেমনি করে এটির উপলব্ধি ঘটেছে আরও বছ কবি মনিষীর মনে। শিশুমনের স্থগভীর জিজ্ঞাদার কথা মহাকবি রবীক্রনাথের কাব্যে আমরা পড়েছি, পড়েছি Walt Whiteman-এর কবিতায়। তাঁর Grass শীর্ষক কবিতাটির কথা বলি:

A child said what is the grass? Fetching it to me with full hands;

How could I answer the child? I do not know what it is any more that he?"

এই যে শিশুর জ্ঞানের সঙ্গে কবির জ্ঞানের বুত্তবলয়ের সমীকরণ ঘটেছে তা কবিমনের অত্যক্তি বিলাসের ফলশ্রুতি মাত্র নয়। জীবনের সত্যকে দর্শন করার এটি একটি বিশেষ ভঙ্গি। যে ভঙ্গিটি Walt Whitman-এর কাব্যে যেমন প্রত্যক্ষ করলেম তেমনি করেই তা প্রত্যক্ষ করেছি যামিনী রায়ের ছবিতে।

১৯৩০ সালের কথা। একদিকে শিল্পী সাধনা করে চলেছেন শিশুর অনাবিল ঐতিহ্ববিমুক্ত দৃষ্টিকোণ থেকে শিল্পের উপঞ্জীব্যকে দেখা এবং তাকে চিত্রকর্মে রূপায়িত করা; অক্তদিকে পরিশীলিত স্থর সংস্কৃত আদিকে বর্ণবছল ছবি আঁকা। গোপিনী, কৃষ্ণলীলা প্রমুথ ছবিতে এই পরিশীলিত আঙ্গিক বা Stylised form-এর দেখা মেলে! শিল্পী যামিনী রায়ের তৎকালীন স্পষ্ট গঙ্গা-যমুনা দ্বিধারায় বহমানা। শিল্পীর তথন স্ব্যুসাচীর ভূমিকা। পরিশীলিত আঙ্গিকে আঁকা 'Krishna and the cow' গোপবালক প্রমুখ ছবি শিল্প-রসিকের প্রশংসাধন্ম হ'ল ৷ এই পরিশীলিত রীতির আঙ্গিকে, 'বিড়ালের মুথে মাছ', 'মা ও ছেলে' প্রমুখ ছবি আঁকা হল। এই রীতির শ্রষ্টা হলেন প্রাপ্ত-বয়স্ক থামিনী রায়ের অন্তর্বাসী সেই শিশুশিল্পী নিভত সাধনার মধ্য দিয়ে শিল্পী যাকে ধীরে ধীরে জাগিয়ে তুলছিলেন। পরিণত যামিনী রায়ের শিল্পে আজ এই শিশুটির পূর্ণায়ত লীলাই আমরা প্রত্যক্ষ করেছি। এই শিশু শিল্পীটিকে যামিনী রায়ের মনরাজ্যে একচ্চত্র সমাট করে, স্বরাট প্রতিভা করে প্রতিষ্কিত করার দাধনা অতীব কঠোর এবং ছুরুত। এই কালের যামিনী রায় দেই ছুরুছ সাধনায় ব্রতী হলেন। কোনদিকে লক্ষ্য নেই, উদ্ভাস্থ, রূপন্মাদনায় বিহ্বল প্রাণ। পরিবারের অর্থ নৈতিক অবস্থা বিপদের সংকেত করছে। শিল্পীর কোনদিকে থেয়াল নেই, নিজের পরণের ধুতি এবং স্ত্রীর পরণের শাড়ী কেটে কেটে ছবি আঁকা চলছে। সন্ধান, শুদ্ধ মৃতির সন্ধান চলেছে অস্তরে অস্তরে। পারিপান্থিক দম্পর্কে শিল্পী উদাদীন। অভাব, দারিস্ত্র্য, কুছসাধন কোনটাই শিল্লীর রূপের সন্ধানে বাধা সৃষ্টি করতে পারল না।

विजीव महायुक्त। >>०२ मान। महीन ऋतावर्गी, ऋधीन नष्ड,

মূণালিনী এর্মাদন, অঙ্কণ সিংহ ও বিষ্ণু দে প্রমুখ শিল্পরসিকেরা শিল্পীর একাস্ত সাধনাকে সম্মানিত করলেন অভিনন্দিত করলেন তাঁর শিল্পকর্মকে। যামিনী রায়ের শিল্পের প্রসাদগুণেরই সন্দেশ সম্দ্রপারের বন্দরে বন্দরে পৌছে গেল। বিদেশী শিল্পী-রসিকেরা দেখা দিলেন শিল্পীর ঘারে। শিল্পীর স্বীকৃতির দেশের সীমানা পেরিয়ে বিদেশে পৌছল। শিল্পীর অস্তরে এই স্বীকৃতির কোন মহৎ মূল্য ছিল না। তিনি তথন শুদ্ধ মূতির ধ্যানে তন্ময়। স্বল্পতম উপকরণে বৃহত্তম ব্যঞ্জনায় মহত্তম সৃষ্টি কেমন করে করা যায় তারই সম্ভাব্য কল্পনায় শিল্পী বিভোর।

১৯৪০ সাল; যীশুথ্রীষ্টের ছবি আঁকলেন শিল্পী। এই ছবি আঁকার পিছনে শিল্পীর একটা লোভ লুকিয়ে ছিল। ইউরোপীয় শিল্পীদের আঁকা নানান এীষ্টমূতির সঙ্গে শিল্পীর পরিচয় ছিল। তাঁদের অঙ্কন রীতিতে যামিনীবাবু শিল্প ষড়ব্দের, গুণীজনগ্রাহ্য শিল্পরীতির ব্যত্যয় প্রতাক্ষ করলেন; রূপের শুদ্ধমূতির নিদারুণ অভাব তিনি এই তথাকথিত ঐতিহ্যবিমণ্ডিত থ্রীষ্টের মৃতির মধ্যে প্রত্যক্ষ করলেন। অলৌকিক বিষয় লৌকিক প্রথায় যথন শিল্পী প্রবর্তিত করেন তথন তা অশুদ্ধ হয়ে যায়। এই অশুদ্ধ শিল্প-কল্পনার উদাহরণ তিনি দেখলেন পশ্চিমদেশীয় শিল্পীদের স্থন্দরী 'মেয়ের গায়ে পাথা লাগিয়ে পরীর রূপকল্পনায়'। তাঁর দেওয়া নৃতন রূপে কোথাও লৌকিক রীতিকে ক্ষন্ন না করেও অলৌকিক রূপের ব্যঞ্জনা তিনি দিলেন। 'Annunciation last Supper' প্রমুথ ছবি আঁকলেন শিল্পী। সেই শিল্পরীতিতে 'নিয়তিকত নিয়ম' কোথাও ব্যাহত হল না বটে কিন্তু তিনি অনায়াদে প্রকৃতির বিধিবদ্ধতাকে অতিক্রম করে গেলেন। শিল্লাচার্য অবনীন্দ্রনাথ তাঁর 'বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী'তে শিল্পের প্রকৃতি ব্যাথা করতে গিয়ে বলেচিলেন যে শিল্প হ'ল 'নিয়তিকতনিয়মরহিন্ত'। ষামিনী রায়ের উপরোক্ত ছবিগুলিতে এই শিল্পতত্ত্বের প্রতিষ্ঠা দেখলেম। তাঁর আঁকা 'Crucification', 'Mary and Christ' প্রমুখ ছবি রুসোম্ভীর্ণ হয়ে যে অসামান্যতা অর্জন করেছে তার মূলে রয়েছে সহজ রূপের সহজ সারল্য এবং বিশ্বদ্ধতা (Simplicity and purity); এক Dimension পাঁকা শিল্পীর এই ধরনের ছবিকে ঘিরে এমন একটা বিশুদ্ধ রূপের পবিত্রতা বিরাজ করছে যে সংবেদনশীল মনে এরা সহজেই গভীর শিল্পাঞ্ভতিকে জাগিয়ে ভোলে। শিল্পী যামিনী রায়ের আজীবন সাধনা হ'ল এই বিশুদ্ধ, ধৌত শুদ্ধ মূৰ্তিকে মূৰ্ত করার সাধনা। এই সাধনায় শিল্পী তাঁর Techniqueএর বারবার

পরিবর্তন ঘটিয়েছেন; কথনও অনেক রং লাগিয়ে আবার কথনো বা রূপারেষণের কৃচ্চ সাধনায় রং-এর বৈচিত্তাকে অনায়াসে ত্যাগ করেছেন। মন ভরেনি; রংকে ত্যাগ করে মনের অভাববোধ তাত্রতর হয়েছে। আবার রং-এর পুন:সংযোজন ঘটেছে তাঁর ছবিতে। এটি কাহিনীকে কেন্দ্র করে যে দব ছবি তিনি এঁকেছেন তার মধ্যেই এই দত্যটিকে আমরা অবলোকন করেছি। ক্রমে রূপ তার বর্ণ-বৈচিত্র্যা, তার আকার-বৈচিত্র্যা হারিয়েছে শিল্পীর হাতে। নিরাবিল, স্বচ্ছ, স্বয়ংসম্পূর্ণ যে রূপটি আপাত-দৃশ্যমান বস্তুর অন্তরে লুকিয়ে থাকে তাকে শিল্পী প্রমৃত করে তুললেন ডট অর্থাৎ ফুটকি দিয়ে দিয়ে ছবি এঁকে। রেখা অর্থাৎ লাইন তিনি বার বার ভেঙেছেন, এই লাইন ভাঙ্গার কাজ যামিনী রায়ের হাতে প্রায় সম্পূর্ণ হল আলপনা আঁকার মধ্যে। আলপনা বাংলাদেশের অতি সনাতন শিল্প আল্পনা শিল্পীর হাতে ছবির রূপ নিল। Form সেখানে আভাসিত মাত্র. স্বল্প রেথার লীলায়িত ভঙ্গীতে ছবির সম্প্রকাশ। ঐতিহ্য-বিমণ্ডিত যে শিল্প উপজীব্যের ধারণা আমাদের মনে আছে তার সহজ সন্ধান এই আল্পনাধর্মী চিত্রকর্মে মেলে না। এই পথে যামিনীবাব Abstract Form বা অরপ রূপের যে সন্ধান করে চলেছেন তা আজ শিল্পীর নিরাকার রূপ কল্পনায় সার্থক হতে চলেছে। এ হল শিল্পীর শিল্পবিবর্তনের প্রায় শেষ পর্যায়ের ইতিহাস। জানি না শিল্পবিবর্তনের ধারায় এর পরেও কোন পর্যায়ের অন্তিত্ব আছে কি না। বোধ হয়, শান্ত সকালের তরক্ষীন পরিবেশে সমাহিত শিল্পীকে যথন তাঁর দুডিওর ঘাসে ঢাকা আঞ্চিনায় ধ্যান-নিমগ্ন দেখি তথন তাঁর ধ্যানের কেন্দ্রবিন্দটি এই নিরাকার রূপেই নিবিষ্ট হয়ে থাকে। শিল্লী এখানে শিশুমনের চরমতম সারলো অন্তরের অমেয় ঐশ্বর্য সম্ভারকে ছোট ছোট রেখা টেনে এবং রঙের কোঁটা দিয়ে ব্যক্ত কবতে চাইছেন। এ কথা অনম্বীকার্য যে এই পর্যায়ে আঁকা একটি ছবি ঘরে থাকলে দর্শকের মনে বিশুদ্ধ এবং পবিত্র ভাবের বান ভেকে যায়; দর্শক অভিভূত হয়ে পড়েন, আর এটি ঘটে বলেই যামিনী রায়ের শিল্প আৰু বিশ্বস্থাদত।

প্রবন্ধ শেষ করার আগে শিল্পী যামিনী রাম্বের আজীবন চিত্র সাধনায় বে অসংখ্য ছবি লেখা হয়েছে তাদের ক্রম পর্যায়টুকু বোঝবার চেষ্টা করলে শিল্পীর চিত্রধর্মের পরিণতিটুকু বোঝবার পক্ষে সহায়ক হবে:

(ক) Flat Technique-এ আঁকা ছবি ; স্বল্ল রং ও পরিমিত রেখায়

এদের প্রকাশ। 'বধৃ', 'মা ও ছেলে' প্রমুখ ছবি এই পর্যায়ের। অবশু Flat Technique এছবি আঁকা শুরু হবার আগে যামিনীবার ইউরোপীয় রীতিতে আনক ছবি এঁকেছেন; পোটেট পেন্টিং-এ যামিনীবার যে সফলতা আর্জনকরেছিলেন তার মূলে ছিল এই পশ্চিমী শিল্লাঙ্কন রীতি। এই বিদেশী আঙ্কনরীতিকে পরিত্যাগ করে তিনি যথন নতুন গ্রাম্য শিল্পরীতিকে গ্রহণ করলেন বাংলাদেশের গ্রামের এবং তার মান্থ্যের হরের কথা বলার জন্ম তথন তাঁর শিল্পবিত্তনের একটা নতুন অধ্যায়ের হুচনা হ'ল, শিল্পী নিজের ভাষায় কথা বললেন। আঁকা হ'ল বাংলাদেশের গ্রামের ছবিঃ 'সাঁওতাল', 'মা ও ছেলে' ও 'গ্রাম্যচাযী' প্রভৃতি ছবি। এই ধারায় যথন শিল্পকর্ম বেশ কিছুটা অগ্রসর হল তথনই শিল্পীর হাতে এলো পূর্বক্থিত ফ্যাট টেকনিক।

- (গ) লাইন, ডুয়িং-এর পর্যায়: কালো রেথায় সাদা কাগজের উপর ছবি আঁকা শুরু হ'ল। অস্তুত তার প্রসাদগুণ, দর্শকের মনে কালো রেথায় যে অসংখ্য দাগ কাটা হ'ল তা সহজে অবলুগু হ'ল না। রিসকস্ক্রন সাধুবাদ জানাল শিল্পীকে। এই প্রথায় তিনি আঁকলেন 'মা ও ছেলে', 'বধু' ও অসংখ্য জন্তুজানোয়ারের ছবি।
- (গা এই পর্যায়টি সমন্বয়ের পর্যায়। প্রথম যুগে গ্রাম্য ছবি আঁকার রীতি, ফ্লাট টেকনিক ও লাইন ডুয়িং সমন্বিত হ'ল ও তাদের সান্ধীকরণ ঘটলো। 'চাষীর ম্থ', 'মা ও ছেলে' প্রমূথ ছবি এই সমন্বিত আন্ধিকে আঁকা হ'ল।
- (ঘ) এর পরের পর্যায়েই হ'ল যামিনী রায়ের শিশু হবার সাধনা। পূর্ব পর্যায়ের সমন্বিত টেকনিক সব প্রচলিত রীতির লক্ষণ অতিক্রান্ত হয়ে গেল, সহজ সরল চিত্ররীতি। বড় হয়েও ছোট ছেলের ভূমিকা নিলেন শিল্পী। নতুন করে আঁকা হ'ল ছবি, জন্তুজানোয়ারের ছবি, শিকার ও নাচের ছবি।
- (৩) আবার উর্ধ্বমুখী বিবর্তন। অতি সরল আঙ্গিকের রিক্ততায় শিল্পী বৃঝি আনন্দ পেলেন না। তাই আবার ফিরে গেলেন বর্ণবাহুলো। আবার রেখা ও রঙের সমৃদ্ধি সংযোজিত হ'ল শিল্পীর ছবিতে। 'পূজারিণী মেয়ে', 'কীর্তন' এবং বাউল এই পর্যায়ের ছবির মধ্যে অগ্রগণ্য। চিত্রের বর্ণাত্যতায় শিল্পী আনন্দ রসঘন মৃতির স্পষ্ট করেছে। শিল্পী আপন অমেয় আনন্দের অংশভাগী করেছেন রসিক স্কুজনকে কিন্ধ এ আনন্দ শিল্পীমনে স্থায়ী হয় নি; এই বর্ণাত্যতা শিল্পীর আনন্দকে বেশীদিন সঞ্জীবিত করে রাথতে পারে নি। আবার তিনি তাঁর সে রূপ সন্ধানের বেদনায় ভূবে গেছেন। রূপকথার কথা ও কাহিনী,

-রামায়ণ-মহাভারতের নানান গল্প তাঁর চিত্রকর্মে রূপায়িত হয়েছে। তাঁর আঁকা গণেশ জননী এই পর্যায়ের উল্লেখযোগ্য চিত্র।

- (5) এর পরেই এলো শিল্পীর তুলিতে চিত্রের স্থশংশ্বত পরিশীলিত রূপ। বিদেশী শাস্ত্রশিল্পের পরিভাষায় একে বলা চলে 'Stylised Form'এর পর্যায়। এই ধরনের চিত্রকর্মে অলংকত রূপের ছড়াছড়িঃ রুঞ্চলীলার ছবি এই প্রসঙ্গে উল্লেখ্য।
- ছে) এই সংস্কৃত রূপের সৌখীনতা শিল্পীকে বেশীদিন আবিষ্ট করে রাথতে পারল না। চকচকে পালিশের জৌলুস, সোফিষ্টিকেশনের অন্ধৃতা শিল্পীর অগ্রগতিকে ব্যাহত করতে পারল না। প্রাণবস্ত উদ্দাম রূপকল্পনা শিল্পীর তুলিতে বাদা বাঁধল। নন্দনতত্বে একে বলা হয়েছে Bold and Rough Form। এই দৃগু বেপরোয়া রূপকল্পনার সামনে দাঁড়িয়ে রিদিকমন উচ্চুদিত হয়ে উঠলো শিল্পীর প্রশংসায়। লাইন বা রেথার ভাঙচুর হ'ল, বলিষ্ঠ প্রাণের মহৎ উন্মাদনা প্রকাশ ঘটাতে গিয়ে শিল্পী রীতি সক্ষত লাইন বা রেথার ভাঙচুর করলেন। তালপাতার চাটাই এর উপর শিল্পী ছবি আঁকলেন। 'কৃষ্ণ বলরাম' ছবির প্রাণসম্পদ এক বলিষ্ঠ তুর্বারতায় আমাদের মনকে আচ্ছন্ন করে দেয়।
- (জ) এর পরের পর্যায়ে শুরু হ'ল ডট বা ফুটকি দিয়ে আঁকা। তালপাতার উপর আঁকা ছবিতে যে সজীবতা বা Boldness অতি প্রভাক্ষ হয়ে উঠেছিল তা আরও দৃঢ় পিনদ্ধ হয়ে দেখা দিল এই ফুটকি দিয়ে আঁকা ছবিতে। আঙ্গিকের রুশতা বিষয়বস্তর দৃঢ়তাকে যে ভাবে প্রতিষ্ঠা করল তা বিষয়বস্তর। 'ম্যাডোনা', বিড়াল ও চিংড়িমাছ ইত্যাদি ছবি এই পর্যায়ের শিল্পকৃতির স্বাক্ষর বহন করেছে।
- (ঝ) অশান্ত শিল্পীর বিশ্রাম নেই। আবার আদ্বিকের ভাঙচুর চলল।
  নতুন করে লোকগাথার আন্তর রূপটিকে শিল্পী খুঁজে পেতে চাইলেন।
  'মহাদেব', 'রুফলীলা', 'বাঘের পিঠে রাজা', প্রম্থ ছবি এবং রামায়ণের ছবি এই প্রায়ে আঁকা হ'ল।
- (ঞ) এই রীতির ভাঙার কাজ চলল। আধুনিকীকরণে নন্দনতত্ত্ব শিল্প-রীতিকে শিল্পকৃতির বহিরক্ষ বলে চিহ্নিত করেছে এবং এই বহিরক্ষটুকু শিল্প-পদবাচ্য নয়। প্রাচীন ভারতের রসশান্ত্রে বলা হয়েছিল 'রীতিরাত্মাকাব্যশু'; আর আধুনিক ইতালীয় নন্দনতত্ত্বে এই রীতিকে কাব্যবহিভূতি বলা হয়েছে। যামিনী রায়ের শিল্পে, আশ্চর্যের কথা, এই আক্সিককে আশ্রম করেই বার বার

२७७ नन्मन्डख्

শিল্প বিবর্তন ঘটেছে। ছবি এই পর্যায়ে শিল্পীর হাতে আল্পনার রূপ নিল । Form কিছুটা থাকলেও ব্যঞ্জনাই সমগ্র ছবিটি জুড়ে বিরাজ করছে। Form শুধুমাত্র আভাসিত, শিল্পের বিষয়বস্থ বা উপজীব্য নেই বললেই চলে, ছবি তব্ও স্থ্প্রকাশ। কবি রবীন্দ্রনাথের সেই অরূপ বীণার চিত্তকল্পটি এই প্রসঙ্গে শর্তব্য: 'অরূপ বীণা রূপের আড়ালে লুকিয়ে বাজে।'

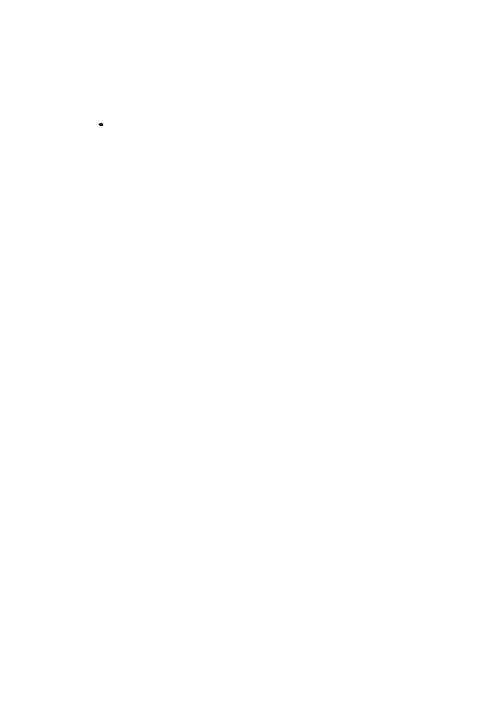
রূপকে প্রায় অবলুপ্ত করে দিয়ে যথন সেই অবল্থির আড়ালে অরূপ বীণার বংকার ওঠে তথন দে বংকারে কোন রূপলক্ষণ নেই; কোন বিশেষ নির্দেশে তাকে নির্দিষ্ট করা থায় না। নিরাবয়ব সেই রূপ বিমৃত্তার ইন্ধিতটুকু করে। এটাই তার ধর্ম। বলতে পারি এই পর্যায়ে শিল্প লিরিকধর্মী হয়ে উঠেছে আপন ব্যঞ্জনার গভীরতায় ও বিস্থারে; Epicuর অনাবশুক আড়য়র নেই শিল্প-রীতি ও ব্যবহৃত উপকরণে। বিমৃত রূপের শুদ্ধতা শিল্পীর কোন কোন ছবিতে অসম্ভব প্রাথর্যে পরিক্ষৃট হয়েছে। এই য়ুগের অক্ষনচিত্রে এমন একটি শুচিশুল্ল ভাব থেকে গেছে যা মনে পবিত্রতার বল্যা বইয়ে দেয়। এথনও পর্যন্ত বলা চলে এই ধরনের ছবি শিল্পী যামিনী রায়ের শেষ পর্যায়ের ছবি।\*



প্রবন্ধটি শিল্পীর জীবন্দশায় লেখা হয়েছে

# পঞ্চম স্তবক

নন্দনতাত্ত্বিক হিসেবে রবীন্দ্রনাথ ও অবনীন্দ্রনাথ রবীন্দ্রনাথের নন্দনতত্ত্ব রবীন্দ্রকাব্যে রূপকল্প অবনীন্দ্রনাথের শিল্পদর্শন অবনীন্দ্রনাথের সৌন্দর্যদর্শন অবনীন্দ্রনাথের লীলাবাদ অবনীন্দ্রনাথের শিল্পপ্রকরণতত্ত্ব আনন্দ কেন্টিশ কুমার স্বামীর নন্দনতত্ত্ব গ্র পর্যালোচনা



#### পঞ্চম স্তবক

## নন্দনভান্তিক হিসেবে রবীন্দ্রনাথ ও অবনীন্দ্রনাথ

আমরা জানি যে ছবি দেখে মুগ্ধ হওয়া আর সেই ছবি দম্বন্ধে স্থানিটি লাদর্শ ও মানদণ্ডের প্রয়োগে তার সহজ মূল্যায়ন করা যে এক কথা নয়, এ সত্য স্বতঃসিদ্ধ ও সর্বজন স্বীকৃত। তাই নন্দনতাত্ত্বিক হিসেবে যথন কোন শিল্পীর মূল্যায়ন প্রসঙ্গ উত্থাপিত হয় তথন আমরা যে তার দার্শনিক রূপটুকুর সন্ধান করি, একথা বলাই বাহুল্য। অর্থাৎ আমরা তাঁর শিল্পদর্শনের অহসন্ধান করি। রবীক্রনাথ ও অবনীক্রনাথের শিল্পদর্শনের গভীরে যাওয়া আয়াসসাধ্য কর্ম। শিল্পী মন স্বতঃই স্বজ্ঞা বা Intuitionকে আশ্রেয় ক'রে 'দৃষ্ট সিদ্ধান্তে' উপনীত হয়েছে এবং শিল্পী সে সিদ্ধান্তটি উপস্থাপিত করেন কল্পনাও দর্শনের সমন্বয়ে। তাই উভয়ের মধ্যে সাদৃশ্রটা বড় বেশী ক'রে চোথে পড়ে।

পারিবারিক সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথ ও অবনীন্দ্রনাথ ছিলেন খুড়ো এবং ভাইপো। উভয়েরই প্রতিভা ছিল বহুমুখী। লেখা এবং আঁকা—এ হুয়েতে হুজনেরই দ্থল ছিল অসাধারণ। অভিনয় নৈপুণ্যে, কারও কারও মতে অবনীন্দ্রনাথ ছিলেন রবীন্দ্রনাথের চেয়েও উচুতে। সে যাই হোক্ উভয়ের লেথায় এমন একটা প্রসাদগুণ ছিল যা অনক্সসাধারণ। প্রতিভার জাতু স্পর্শে উভয়ের লেখাতেই এদে লেগেছিল—'উড়ে চলার ভাও'। প্রতিভাকে বলা হয়েছে 'অ্পূর্ব বস্তুনির্মাণ ক্ষমা প্রজ্ঞা'— দে হ'ল স্বষ্টির পরশ পাথর। সেই পাথরের তীর্থক হাতি যাকেই স্পর্শ করে, তা অমিত হাতিতে হাতিমান হ'য়ে ওঠে অচিরেই। কিন্তু গোয়ালার গলিতে পড়ে থাক। মর। বেড়ালের ছানার চোথেও আকাশের কনে দেখা আলোর রং যে এদে লাগে, তা এই প্রতিভার দাক্ষিণ্যেই সম্ভব নয়। গ্রামের অতিসাধারণ মেয়ে কাব্যলোকের ক্যামেলিয়ার রূপমাধুর্যে ভরপুর হয়ে ওঠে। এই প্রতিভা বাসা বেঁধেছিল রবীক্রনাথ ও অবনীক্রনাথের অস্তরে। তাই অবনীক্রনাথ মস্ত পটুয়া হয়েও অনক্রসাধারণ লেথক। তাই প্রাবন্ধিক রবীন্দ্রনাথ, গল্পকার রবীন্দ্রনাথের মৃতই বড়। আবার গল্পকার অবনীন্দ্রনাথ ও প্রাবন্ধিক অবনীন্দ্রনাথের মতই শ্রদ্ধেয়। যারা তাঁর 'বুড়ো আংলা', 'রাজকাহিনী' পড়েছেন এবং মনোযোগ সহকারে অমুধাবন করেছেন 'বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী', 'ভারত-শিল্পের ষড়জ' ও

'ভারত-শিল্পে মৃতি' গ্রন্থের বন্ধব্য, তাঁরা নিশ্চয়ই এই কথা বলবেন ষে গল্পকার ও প্রবন্ধকার হিসেবে অবনীন্দ্রনাথ অতুলনীয়। রবীন্দ্রনাথ যেমন তাঁর 'সাহিত্যে, 'সাহিত্যের পথে', 'Personality', 'Religion of man', 'শান্ধিনিকেতন' প্রম্থ সাহিত্য ও শিল্পবিষয়ক নানান্ লেখায় আপনার নন্দনতাত্ত্বিক বক্তব্যটুকু বিবৃত করেছেন, তেমনিধারা অবনীন্দ্রনাথ ও তাঁর 'বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী', 'ভারত-শিল্পের ষড়ঙ্ক' ও ভারত শিল্পে মৃতি প্রম্থ গ্রন্থে আপনার শিল্পদর্শনটুকু ব্যাখ্যাত করেছেন।

আমাদের একথা মনে রাখতে হবে যে শিল্প ও শিল্পদর্শন এক নয়। যিনি বলবেন শিল্পের সার্থকতা তার রসাম্বাদনে, তিনি সত্য কথাই বলছেন। কিন্ত রসাম্বাদন করা ত' আর রুসের তত্ত্ব বিচার নয়। আগেই বলেছি স্থন্দরকে উপভোগ করা আর স্বন্ধরের মধ্যেকার চারিত্র্য-ধর্ম বিশ্লেষণ করা এক কথা নয়। অবশ্য স্বন্দরকে উপভোগের মধ্যে হয়ত তার চারিত্র্যধর্মের সহজ মৌল বিশ্লেষণটুকু অমুস্যুত হ'য়ে থাকে। বুদ্ধির পরিশীলন বিবজিত যে উপভোগ সে উপভোগ পশুপক্ষীর ইন্দ্রিয়ক উপভোগের সমতুল্য। সে উপভোগ কবির বা শিল্পীর যোগ্য ন্ম। অমুক্ত বিশ্লেষণটুকু, অপ্রকট আন্তর অমুশীলনটুকু শিল্পীর বা শিল্পরসিকের উপভোগকে উচ্চগ্রামে বেঁধে দেয়। সংবেদন ও প্রতাক্ষণের মধ্যে যে ভেদটুকু রয়েছে তা স্বষ্ট করেছে এই বুদ্ধির কারুকর্ম। সেই কাক্লকর্মটুকু নিঃশব্দে অগোচরে শিল্পীর বা শিল্পীরসিকের রসের উপভোগটুকুকে বাড়িয়ে তোলে। অন্ধ আবেগের বেগশীলতাকে বৃদ্ধির হাল দিয়ে সংযত ক'রে রাথে। রবীন্দ্রনাথ তাঁর একটি বিখ্যাত কবিতায় আমাদের বলেছেন যে নদীবক্ষে বোটের নিভত কক্ষে বদে মধ্যরাত্রি পর্যন্ত আলো জেলে তিনি যখন কাগজ-কলম নিয়ে সৌন্দর্যের তত্ত্বিচার করবার চেষ্টা করছিলেন এবং কিছুতেই তার স্বরূপটুকু নির্ধারণ করতে পারছিলেন না, তথন তিনি হাল ছেড়ে দিয়ে আলো নিভিয়ে দিলেন। যেই না আলো নিভিয়ে দেওয়া অমনি জানালার বাইরে অপেক্ষমান চাঁদের আলো কবির বিছানায় ঝাঁপিয়ে পড়ে তার মুথে ও বুকে লুটিয়ে পড়ল; তিনি পুলকিত হলেন। এ পুলক কিন্তু রসবিচারের भूनक नग्न, এ ह'न तरभाभनिक्षत जानन। এ जानत्म भिन्नी মেতে ওঠেन; শিল্পরসিকও আত্মহার। হয়ে পড়েন। রবীন্দ্রনাথ যেভাবে তথটি পরিবেশন করলেন তাতে আমাদের মতে এই প্রসঙ্গে সত্যের স্থটুকু প্রিন্ধার ক'রে বলা হয় নি। এমন ধারণা পাঠক হয়ত করতে পারেন যে কবি এই কবিভাটিতে

কাব্যরসিকের সৌন্দর্যের রসবিচারের নিষ্কামতার কথাটুকুই জাের দিয়ে বলতে চেয়েছেন। সে পথে না গিয়ে শুধু রসােদশ্রোগের পথেই ব্রি স্থনরের চরিত্র-ধর্মটুকু উদ্বারিত হ'য়ে ওঠে। আমরা এই প্রসদে শুধু বলব যে কবির স্থনরের স্বরূপ বিশ্লেষণের আপাত: নিরর্থক প্রয়াসটাই তার সার্থক সৌন্দর্য-উপলব্ধির সহায়তা করেছে। ঐ যে অনেক রাত অবধি সৌন্দর্য বিশ্লেষণের প্রয়াসটুকুর আপাত: নিক্ষলতা কবির মনে যে অভাববাধ স্পষ্ট করল, স্থনরকে ধরার জক্ষ যে সাময়িক আকৃতি স্পষ্ট করল তা কবিকে চন্দ্রলোকের স্লিয়হাতিতে অপরপকে প্রত্যক্ষায়িত করার অবকাশ ছিল। কবি অঞ্চলি ভরে সেই স্থনরের দানটুকুকে গ্রহণ করলেন এবং তা অমর হ'য়ে রইল কবির ঐ কবিতাটিতে। সে দান হ'ল আনন্দের সাগরে অবগাহন সান। ভরতম্নিকে অম্পরণ করে আনন্দর্যর্শন ও অভিন্য গুরহারী হয়ে আনন্দকেই এ রা উভয়ে 'ব্রমান্বাদ সহাদের' আথ্যা দিয়েছেন। অর্থাৎ রবীন্দ্রনাথ ও অবনীন্দ্রনাথ উভয়েই বললেন থে শিল্পানন্দ ত' ব্রমানন্দ, এরা উভয়েই একই কোটির।

শিল্প সজনে অথবা শিল্পের রসোপভোগে শিল্পী যেমন শিল্পের সঙ্গে একাত্ম হ'য়েও মরমিয়া সাধকেব মতই কোন এক অনিদেশ্য মন্ত্রগুপ্তির স্কৃত্বপূর্ণ আপনার শিল্পী সভাটুকুকে নিত্য উজ্জীবিত ক'রে রাথেন সবার উর্ধের, ঠিক তেমনি ভক্তিমতী গ্রীরাধিকা গ্রীকৃষ্ণকে সর্বস্ব সমর্পণ করেও আপনার নিগৃচ্ সাবিক সভাটিকে নিত্য সত্য ক'রে বেথেছিলেন শ্রীকৃষ্ণ প্রেমরদের আম্বাদন করার জন্য। সে রস হ'ল আনন্দ রস; সেই ব্যক্তিত্রাম্বাদনসাপেক্ষ আনন্দ রসই হ'ল ভক্তি রস। ভক্ত সেই রসে অবগাহন স্নান করেন। তাই ত' ভক্তের আত্ময়াতন্ত্রের মতই শিল্পীর শিল্পী-যাতন্ত্রাটুকু রক্ষা করা একান্ত প্রয়োজন। এটুকু না করলে আমাদের আম্বাদন সম্ভব হয় না—না ভক্তের, না শিল্পীর। এই আনন্দেই সকল স্বান্তি স্ব্রভিষ্ঠ।

এই আনন্দই শিল্পস্থির উদ্দেশ্য, লক্ষা ও প্রেরণা। শিল্পী শিল্পস্থি করেন রিসিক ফ্রজনকে এই আনন্দটুকু দেবার জন্মে। একেই বলা হয়েছে রস। রবীন্দ্রনাথ এই রসের আধারকে নির্দিষ্ট করেছিলেন 'স্থমিতি বোধের' ধারা চিহ্নিত ক'রে। অর্থাৎ রবীন্দ্রনাথের মতে সব শিল্পকর্মই শিল্পীর স্থমিতি বোধের ঘারা চিহ্নিত। অবশ্য একথা মানতে হবে যে এই 'স্থমিতি বোধের' কোন নির্দিষ্ট অর্থ নেই। কথাটা এই অর্থে ব্রুতে হবে যে অর্থে দার্শনক স্পিনোঞ্জা বলেছিলেন:

'All determination is negation'; স্মিতি বোধের অর্থ টুকু স্থনিদিষ্ট क'रत मिर्ल रुष्टित विविध मुखावनारक थर्व कता द्या। यमि वला द्या राजीत 'Skylark' কবিতাটি 'স্মিতি-বোধের' প্রকৃষ্ট উদাহরণ তথনই প্রশ্ন হবে কীটদের ঐ একই শিরোনামের কবিতাটিতে কী এই স্থমিতি-বোধের অবভাস ঘটেছে। অর্থাৎ শেলীর স্কাইলর্কে স্থমিতি-বোধ নামক তুর্লভ বস্তুটির সম্ভাব ঘটলে কীটদের ঐ নামের কবিতায় কী তার অসম্ভাব ঘটেছে? সমালোচক বলবেন যে দব রদোত্তীর্ণ কাব্যেই কবির স্থমিতি-বোধটক অমুস্থাত হ'য়ে যায়। তা না হ'লে কাব্য রসোত্তীর্ণ হয় না। একথা বললে 'স্বমিতি-বোধ' তার স্থনিদিষ্ট অর্থ টুকু হারিয়ে ফেলে। আমরা 'স্থমিতি-বোধে' বহুবিচিত্র এই অর্থের অধ্যাসটুকুকে সম্ভব করার জন্মই বলেছি যে শিল্প প্রসঙ্গে এর কোন নির্দিষ্ট অর্থ নেই। 'স্থমিতি' কথাটির অর্থ সর্বকালেই পরিপুরক। অর্থাৎ শিল্পীর 'স্বমিতিবোধটুকু' দর্শকের রসবোধের দ্বারা অভিসিঞ্চিত হ'য়ে সব সময়েই পূর্ণাঙ্গ হয়ে ওঠে। অবশ্য কিভাবে কোন পথে আমাদের এই চেনা জগৎটার অভিজ্ঞতা 'অপর্ববস্তুনির্মাণক্ষমপ্রজ্ঞা' অর্থাৎ প্রতিভার স্পর্শ পেয়ে অপরূপ হয়ে ওঠে, তা বলা খুবই শক্ত , আর বেশ শক্ত বলেই রবীন্দ্রনাথ বললেন 'Art is Maya'; অধ্যাপক হুমায়ুন ক্বির তাঁর 'Poetry Monad & Society' গ্রন্থে দীর্ঘ আলোচনা ক'রে শিল্পের প্রকৃতি নিরূপক সংজ্ঞা দেওয়া অথবা তার ব্যাথ্যা করা যে কী চুত্রহ তা সবিস্তারে বিবৃত করেছেন। শিল্পকে বন্ধলাভের উপায় স্বরূপ জ্ঞান করেছেন এমন সমালোচকের অভাব নেই, আবার উৎপীড়িত মান্তবের বিদ্রোহী সন্তার জাগরণটুকুকে ঠেকিয়ে রাখার জন্ম শিল্পকে অহিফেন হিসাবে ব্যবহার করা হয়েছে এমন অভিযোগও আমরা শুনেছি অত্যন্ত দায়িত্বপূর্ণ চিন্তানায়কদের কাছ থেকে। আপাত:-দৃষ্টিতে এ ছটি মতই গুরুত্বপূর্ণ। স্থাপীর্ঘ বিশ্লেষণান্তে এই ছই ভিন্নধর্মী মতের মূল্য যাচাই সম্ভব। অবনীন্দ্রনাথ বললেন তন্ত্রকে অনুসরণ করে: 'এ যেন পাখীর এক গাছ থেকে আর এক গাছে উড়ে চলা, আকাশ পথে তার চিহ্ন বুইল না কোথাও।'

আনন্দের সন্ধান হল শিল্পীর সাধনার বস্থ। সেই আনন্দের সন্ধানকেই এ রা উভয়েই রূপের সন্ধান বলে গ্রহণ করেছেন। অবনীন্দ্রনাথ বলেন যে শিল্পী যথন জানালার পাশে চূপ করে বসে আছেন বাইরের দিকে চোথ মেলে তথন তিনি মোটেই নিজ্ঞিয় নন। তাঁর অস্তরে তথন রূপের সন্ধান চলেছে।

সেই দার্থক রূপ স্কাষ্টতে রূপের দত্যতা নিহিত থাকে। একথা উভয়েই বলেছেন। রবীক্রনাথ একে বললেন রূপের truth; অর্থাৎ শিল্পবস্থর সত্যতা বাস্তব জগতের অভিজ্ঞতার ওপর নির্ভর করে না। আমঁরা যথন রামায়ণ পাঠ করি তথন আমরা দীতা, রাম, লক্ষণ, উমিলার ঐতিহাদিকত্ব নিয়ে তত্মালোচনা করি না। রুদের আস্বাদনেই রামায়ণের সভ্যতা। যুগ যুগ ধরে যে আনন্দে রিকি-চিত্ত স্নান পান করে ধন্ম হয়েছে সেই আনন্দই হ'ল শিল্প সত্যের মাপের মাপকাঠি। সেই মানদণ্ডেই শিল্প উৎকর্ষের পরিমাপ হয়, আবার সেই মাপকাঠিতেই শিল্প ওতার সত্যেরও বিচার হয়। তাই ত'রবীক্রনাথ বললেন: সেই সত্য যা রিচিবে তুমি, ঘটে যা তা সব সত্য নহে। স্কৃতরাং রবীক্রনাথের মতে শিল্প সত্য ও শিল্পরূপ সমার্থক। অবনীক্রনাথও এই মতের পোষকতা করেছেন।

এই ধরনের অভিমত পোষণ করার ফলে রবীন্দ্রনাথ ও অবনীন্দ্রনাথ উভয়ের চোথেই শিল্পীর স্বাধীনতাটুকু বড় হয়ে দেখা দিয়েছিল। 'ভারত শিল্পের ষড়ঙ্গ' গ্রন্থে অবনীন্দ্রনাথ বললেন যে ছবি আঁকার আইন-কাম্বন শিল্প-শিক্ষার্থীর জন্ম. শিল্পীর জন্ম নয়। শিল্পীর শিল্প হবে সব নিয়মের উধের্ব; শিল্প হবে 'নিয়তিক্বত নিয়ম রহিত'। প্রকৃতির কোন নিয়মেরই অন্ধ পুনরাবৃত্তি শিল্পের জগতে সভ্যটন করানো বাঞ্চনীয় নয়। আঁকা ছবির চাঁদটাও যদি রোহিণী ভরণী ক্রত্তিকা সেবিতা আকাশের চন্দ্রদেবের মতই দেখতে হয় তবে আর লোকে ছবির চাঁদটার দিকে দেখবে কেন ? বিশ্ববিধাতা যে উপকরণেই চাঁদটাকে গড়ে থাকুন না কেন ঐ উপফরণের স্থল বাধাটা বিশ্ববিধাতার কল্পনা ব্যাহত করেছে। দার্শনিক হেগেলের ভাষায় শিল্প হ'ল 'Sensuous presentation of the Absolute' অর্থাৎ নিবিশেষ মহাসত্তার ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য বিশেষিত রূপটুকুই হ'ল শিল্প। এই রূপটুকু পাথিব জড় জগতের জড় উপাদানে হয়ত ঠিক মত প্রকট হয়ে ওঠে না। তাই ত' শিল্পীর কল্পনা ও তুলি-রঙের, তার কথা ও কাব্যের প্রয়োজন হয় এই নিবিশেষে মহৎ রূপটুকুকে বিশেষরূপে ফুটিয়ে ভোলার জন্ম। হেগেলের মতে এইথানেই শিল্প-সার্থকতা। আমাদের শিল্পশাস্ত্রেও মনুয়াশিল্প ও দেবশিল্পের সাযুজ্যের কথা ঘোষিত হয়েছে; সেই সাযুজ্য ও এই অর্থে। প্রকৃতির রূপকে যদি 'দেবশিল্প' বলি তা হ'লে বলব সে রূপ বাধিত রূপ। শিল্পীর হাতে প্রকৃতির যে নবতর রূপায়ণ ঘটে সে রূপ নির্বাধ, বাধাহীন। চবির পাথীটা ঠিক ঐ গাছে বদা পাখীটার মত নাও হতে পারে। আর তা

হয় নি বলেই তাকে একেবারে নাকচ করা চলবে না। চিত্র প্রদর্শনীতে ছবি দেখতে গিয়ে বাঁরা প্রকৃতির নকলনবীশ হরবোলাকে খোঁজেন তাঁরা শিল্পের রদ থেকে বঞ্চিত হন। অবনীন্দ্রনাথ তাঁর 'দাদৃশ্য' শীর্যক প্রবন্ধে বললেন ধে প্রকৃতির সঙ্গে শিল্পের সাদখ্য হবে ভাব-সাদখ্য। এই ভাব সাদুখ্যের তত্ত্বটুকু শিল্পকে প্রকৃতির অফুলিপি বা প্রতিরূপ হতে বলে না। রবীন্দ্রনাথ ও শিল্পে অমুকৃতি তত্তের বিরোধী। এ বা উভয়েই এই প্রসঙ্গে গ্রীক দার্শনিক আরিস্থতলের সমগোতীয়; রবীন্ধনাথ যেমন 'দাহিত্য' ও 'দাহিত্যের পথে' গ্রন্থে প্রকৃতির এই অনুকৃতি তত্ত্বের বিরুদ্ধে বললেন তেমনি ধারা অবনীন্দ্রনাথও বললেন সেই কথাই তাঁর 'বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী' গ্রন্থে। শিল্প যদি অফুকুতি মাত্র হ'ত তাহলে ফোটোগ্রাফি এবং হরবোলার বুলি সব থেকে বড় শিল্প বলে পরিগণিত হ'ত। তবে তা ত' কোথাও শিল্প শাস্তের বিচারে হয় নি। রবীন্দ্রনাথ বার বার করে বললেন আমরা যেন শিল্পকে প্রয়োজনের বেডাজালে না বাঁধি। শিল্প হয়েছে অপ্রয়োজনের প্রয়োজনে; দার্শনিক কাণ্টের ভাষায় শিল্প সৃষ্টির উদ্দেশ্য হ'ল 'Purposiveness without a purpose', অর্থাৎ শিল্পীর শিল্প সৃষ্টির উদ্দেশ্য হল সর্ববাধাহীন এবং যে কোন বিশেষ জাগতিক উদ্দেশ্য বিরহিত। শিল্পের বিচারে শিল্পের প্রকৃতি বহিভূত কোন নিমিত্তকারণ অথবা উপাদান কারণের সার্বভৌম স্বীকৃতি প্রকৃত র্ফিকস্কজনের। কথনই দেন না। যদি শিল্পীর শিল্পেতর কোন প্রয়োজন শিল্প-জননীর ভূমিকায় আবিভূতি হয় তবে তা শিল্পের স্বস্থতাকে ক্ষুণ্ণ ও থব করে। একদিক যেমন এর সাথে শিল্প-চারিত্র্য ক্ষণ্ণ হয়, অক্তদিকে আবার তা শিল্পীর স্বাধীনতাকেও ক্ষুপ্ত করে। হেমলিনের বংশীবাদক কোন মহৎ সঙ্গীত সৃষ্টি করে নি কেননা তার উদ্দেশ্য ছিল শিশুপাল হরণ ক'রে হেমলিনের অসাধু পৌর-পিতাদের শান্তি দেওয়া। সেথানে সঙ্গীতের চেয়ে শান্তিটাই বড় হয়ে উঠেছে। যেথানে এটা ঘটে, সেথানে শিল্পটা গৌণ হয়ে পড়ে, শিল্পেডর উদ্দেশ্রটা বিদ্ধা প্রতের মত মাথা তুলে শিল্পানন্দের স্থালোকের প্র্টাকে অবরুদ্ধ করে দেয়। তগন আর রবীন্দ্রনাথের কথায় শুধু 'অকারণ পুলকে' কবি-মন ক্ষণিক দিনের আলোকে ক্ষণিকের গান গেয়ে ওঠে না। কবি কল্পনা অক্স কারণের গুরুভারে ভারাক্রাস্ত হয়ে তার উড়ে চলার ভাওটুকু হারিয়ে ফেলে। অবশু এই প্রয়োজনের কথা প্রদক্ষে আমাদের মনে রাখা দরকার যে প্রয়োজনেরও শ্রেণীবিভাগ আছে। শিল্পের প্রসঙ্গে প্রয়োজনকে

আমরা আন্তর প্রয়োজন ও বহিপ্র য়োজন এই ঘটি ভাগে ভাগ করতে পারি। বাইরের জীবনের ও জগতের প্রয়োজনে শিল্প স্বস্ট হয় না। শিল্প জন্ম নেয় শিল্পীর আন্তর প্রয়োজনে। সেই প্রয়োজনের অগিদটুকু হল সর্বনাশা, সেই তাগিদে স্ষ্টেশীল হয়ে শিল্পী 'স্ষ্টি স্থথের উল্লাদে' মেতে ওঠেন। কিন্তু এই আনন্দে মাতোয়ারা হয়ে ওঠার পূর্ব অবস্থাটুকু আন্তর প্রয়োজনের উন্নাদনার দার। চিহ্নিত। জীবনের ঘাত-প্রতিঘাত শিল্পীমনের আন্তর প্রয়োজনটুকুকে উদ্দীপ্ত ক'রে তোলে, দে প্রয়োজন হ'ল স্ষষ্ট করার প্রয়োজন। সৃষ্টি করার কাজটুকু সম্পন্ন না হওয়া পর্যন্ত শিল্পী শান্তি পায় না। শিল্পীর এই অশাস্ত মনের ছবি এঁকেছেন রবীন্দ্রনাথ তাঁর 'ভাষা ও ছন্দ' শীর্ষক কবিতায়। ক্রোঞ্চ মিথুনের একটির শোকাবহ মৃত্যুতে মর্মান্তিকভাবে বিচলিত হয়েছেন মহাকবি বাল্মীকি; সমবেদনার অঞ্চ উথাল পাথাল করেছে তার সবটুকু অন্তর জুড়ে। অব্যক্ত বেদনা প্রকাশের জন্ত মাথা কুটে মরছে হৃদয়ের ভন্ত্রীতে ভন্ত্রীতে; এই প্রকাশের প্রয়োজনটুকু হ'ল শিল্পীর আন্তর প্রয়োজন। সেই আন্তর প্রয়োজনের তড়িতাহত হয়ে মহাকবি বাল্মীকি তমশা নদীর তীরে উদল্রান্তের মত পায়চারি করছেন। রবীন্দ্রনাথ মহাকবি বাল্মীকির সৃষ্টি উন্মুখর দেই ছবিটি আঁকলেন:

"রক্তবেগ তরঙ্গিত বুকে,

গম্ভীর জলদমন্দ্রে বারংবার আবর্তিয়া মূথে
নব ছন্দ; বেদনায় অন্তর করিয়া বিদারিত,
মূহুর্তে নিল ষে জন্ম পরিপূর্ণ বাণীর সঙ্গীত,
তারে লয়ে কি করিবে ভাবে মুনি, কি তার উদ্দেশ ?"

যে আন্তর প্রয়োজনে শিল্প সৃষ্টি হয় সে প্রয়োজনটুকু হ'ল শিল্পীর আত্মার আত্মীয়! শিল্পী কল্পনার প্রসাদ গুণে, সামীপ্য এবং সাযুজ্যবোধের সজীবতায় যে কোন প্রয়োজনকেই আপন আন্তর প্রয়োজনের রূপটুকু দিতে পারেন, একথা আমরা বিশাস করি। রবীন্দ্রনাথের 'মহুয়া' কাব্যগ্রন্থের কবিতাগুচ্ছ আমাদের এই বিশাসকে স্থদ্য ভিত্তিভূমিতে প্রতিষ্ঠা করেছে। বাইরের প্রয়োজনের এবং অন্থরোধের তাগিদে এই কবিতাগুলির জন্ম হ'লেও এদের অধিকাংশই রসোভীর্ণ হয়েছে। বাইরের জীবনের প্রয়োজনটুকু কবি আন্তর প্রয়োজন হিসেবে গ্রহণ করেছেন নিষ্ঠার সঙ্গে, আর সে নিষ্ঠাই কবি-কল্পনায় মন্ত্রশক্তির কাজ করেছে। তাই গ্রন্থেন্তে আন্তর প্রয়োজন ও বহিঃপ্রয়োজন,

২৭৬ নন্দনতত্ত্ব

এই তুয়ের ভেদটুকু ঘুচে গেছে। যেথানে এই দ্বিবিধ প্রয়োজনের ভেদ ঘুচে ষায়, দেখানে শিল্প এক বৃহত্তর অর্থে 'নৈতিক' হয়ে উঠতে পারে। বস্তুতঃ পক্ষে শিল্পজীবনের Response হিসেবে শিল্পীর সমগ্র ব্যক্তিঅটুকু তার বাস্তব বিস্তার ও সম্ভাব্য প্রসারটকুকেও ব্যঞ্জিত করে। শিল্পীর ব্যক্তিত্ব, তার ব্যক্তি-মানস আবার সমকালীন সমাজের দ্বারা উজ্জীবিত ও প্রাণিত হয়। তাই দার্শনিক-প্রবর ক্রোচে তাঁর শেষ জীবনের লেখায় শিল্পে এই নৈতিক রূপট্টকুকে প্রত্যক্ষ করলেন। শিল্পী বা শিল্প সমালোচক নীতিবাগিশ না হ'লেও আধুনিক নন্দনতত্ত্ববিদের দৃষ্টিতে তাঁর 'নৈতিক' হ'তে কোন বাধা নেই। নব্যতন্ত্রী কেমবিজ দমালোচনা ধারার বাহক F. R. Leavis-এর কথা আমরা এই প্রসঙ্গে স্মরণ করতে পারি। ফ্রেজার (G. S. Fraser) লিত্রডিম প্রসঙ্গে বললেন যে তাঁর মধ্যে নীতিপ্রবণ যে সমালোচকপ্রবর রয়েছেন তার উপস্থিতি আধুনিক ইংরেজী সমালোচনা সাহিত্যে একটি উল্লেথযোগ্য ঘটনা। অর্থাৎ লিত্রডিম যেভাবে শিল্পের চৌহদ্দিতে নীতি প্রবণতাকে প্রবেশাধিকার দিয়েছেন তা রবীন্দ্রনাথ ও অবনীন্দ্রনাথের মৌল শিল্প দর্শনের অফুসারী। সেখানে এঁরা উভয়েই তাঁদের পরবর্তী যুগকে প্রতিফলিত করেছেন আপন আপন শিল্প-চিস্তায় ও শিল্পদর্শনে, একথা বললে অত্যুক্তি হ'বে না।

অবনীন্দ্রনাথের শিল্পচিন্তায় যথনই তিনি অন্তর্গূ তাবনার প্রবর্তনা করেছেন তথনও দেখি তিনি রবীন্দ্রনাথের কথা উদ্ধৃত ক'রে নিজের ক্ষম ভাবনাটিকে বিস্তারিত ও প্রাঞ্জল করার প্রশ্নাদ পেয়েছেন। শিল্প স্পষ্টির কথায় আসি। খোলা চোথে দেখাটা যে দর্শন কার্যের সবটুকু নয়, এ সত্যটির দিকে সমালোচকদের দৃষ্টি আকর্ষণ করলেন এই প্রদক্ষে।





্রবীলনাথ অঙ্কিত ]

বিশ্বভারতীর সৌজ্ঞে

#### রবীন্দ্রনাথের নন্দনতত্ত্ব

কবি রবীন্দ্রনাথ দার্শনিক হিসেবেও প্রতিষ্ঠা পেয়েছেন । তাঁর মত মহং শিল্পীর শিল্পদর্শন প্রণিধানযোগ্য। রবীন্দ্রনাথের স্কৃষ্টির বিভিন্ন পর্যায় পর্যালোচনা ক'রে এ কথাই আমাদের মনে হয়েছে যে কবি রবীক্রনাথ এবং দার্শনিক রবীক্রনাথ যদি কোন দূরাশ্রিত সম্বন্ধে সম্বন্ধ হ'ন তবে দে সম্বন্ধটা হ'ল বিরোধের সম্বন্ধ। কবি এবং দার্শনিক রবীন্দ্রনাথের মধ্যে মিলে মিশে এক হয়ে যায় নি। দার্শনিক যা বলেছে কবি তা বলে নি: দার্শনিক রবীন্দ্রনাথ যে তত্ত্বকথা আমাদের শুনিয়েছেন কবি রবীজনাথ তার বিবোঠী বার্ডা আমাদের পরিবেশন করেছেন। তাই আমরা সম্প্রতিককালে প্রচারিত রবীন্দ্রনাথের মধ্যে কবি এবং দার্শনিকের সমন্বয় তত্ত্ব গ্রহণ করতে পারলাম না। এই যে কবি দার্শনিকের বিরোধ রবীন্দ্রনাথের মধ্যে স্থপ্রত্যক্ষ, এর মূলে রয়েছে জীবন ও জগতকে নৈর্ব্যক্তিক ও প্রত্যক্ পথে বিচার পদ্ধতির সঙ্গে ভক্তিবাদীদের দৃষ্টিকোণ থেকে বিচার পদ্ধতির সমন্বয় প্রচেষ্টা। ত এই সমন্বয় ঘটেনি; সমন্বয় ঘটাতে গিয়ে বার বার রবীন্দ্রনাথ আপনার ভিতরকার কবির সঙ্গে দার্শনিকের মতবিরোধটক দেথবার স্থাযোগ বোদ্ধা পাঠককে দিয়েছেন। কবির যে বিশ্বাস তাঁর সমগ্র জীবনদর্শনের অন্তর্ভু ক্ত তার প্রকাশ যে শিল্পে ঘটবেই, এটা আবশ্যিক সত্য নয়! শিল্পে কবির অম্পুতির নিধ্যক্তীকরণ ঘটে। শিল্প হ'ল আত্মঅম্পুতিকে আস্মন্তন্ত্ররূপে প্রত্যক্ষ করা। দেখানে ধ্যান-ধারণা, বিশ্বাস-অবিশ্বাসের প্রশ্নটা অবান্তর, অতিরিক্ত। কাজে কাজেই কবি এবং দার্শনিকের মতবিরোধ রবীক্রনাথের মধ্যে প্রত্যক্ষ করা গেলে তার দ্বারা কবি রবীক্রনাথ ও দার্শনিক রবীজ্রনাথের মর্যাদাহানি ঘটে না। কবি রবীজ্রনাথ বিশ্বজয়ী। রবীজ্রনাথের শিল্পদূর্শন ও বহুজন প্রশংসিত। সমালোচক রবীক্রনাথকে সাধুবাদ জানিয়েছেন বাংলা সাহিত্যের সমালোচক অগ্রগণ্য প্রমথ চৌধুরী মহাশয়। কোলরিজ, ওয়াড়স্বার্থ এবং শেলীর সমানধর্মা সমালোচক ব'লে চৌধুরী মহাশর রবীন্দ্রনাথকে অভিনন্দন জানিয়েছেন।<sup>8</sup> সে অভিনন্দন অভিকথন

১। স্থীর কুমার নন্দীর 'রবীন্দ্র-দর্শন অস্বীক্ষণ' গ্রন্থ প্রষ্টব্য।

२। 'भिन्निनिभि' श्राष्ट्र ७: ममीसृष्य मानखरश्चत्र जालां हन। खष्टेरा।

৩। শ্রীপ্রমথনাথ বিশী প্রণীত 'রবীক্রকাব্য প্রবাহ' গ্রন্থের পৃঃ ৪৮ ক্রইব্য ।

৪। 'রবীন্দ্র কাব্য-প্রবাহের' ভূমিকা জ্ঞ্টব্য।

২ ৭৮ নন্দনতত্ত্ব

অনৃতভাষণ দোষে তৃষ্ট নয়। কবি রবীনাথ ও দার্শনিক রবীন্দ্রনাথের মিল না ঘটলেও রবীন্দ্রনাথের •মধ্যে কবির সঙ্গে মিষ্টিকের মালাবদল ঘটেছিল। রবীন্দ্রনাথের দর্শন সম্বন্ধে আলোচনা করতে গিয়ে ডক্টর রাধারুঞ্চন বরীন্দ্রনাথের মধ্যে কবি এবং মিষ্টিকের এই মিল প্রত্যক্ষ করেছেন। কবির ভগবান তাঁর সঙ্গে মিলিত হবার জক্ম সপ্তস্বর্গের অত্যুক্ত শিখরলোক থেকে নেমে আসেন; দেবতা কবির ঘারে বারবার প্রার্থী হয়ে আসেন। কবি পরম নির্ভরতার সঙ্গে বলেন তাঁর দেবতাকে, 'আমার মিলন লাগি' তুমি আস্ছ কবে থেকে। মিষ্টিক রবীন্দ্রনাথ যে দর্শনে বিশ্বাস করেছেন তা হ'ল ব্যক্তিনির্ভর (Subjective) দর্শন। এই দর্শনমত উপনিষদ থেকে তার প্রাণরস আহরণ করেছে।

নদ্দনতত্ত্বের ক্ষেত্রেও কবিগুরু এই ব্যক্তিনির্ভর দর্শনমতের প্রচার করেছেন। স্থানরের লীলা আমার জন্ত ; আমি দে লীলায় আনন্দিত হই। আমার চেতনায় স্থানর সভ্য এবং শ্বাশ্বত। গোলাপে মাস্থ্য যে সৌন্দর্য প্রভ্যক্ষ করে, তা গোলাপ ফুলে নেই ; তা আছে মাস্থ্যের অম্বভূতিতে। স্থানরের এই ব্যক্তি-সাপেক্ষ অন্তিও সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে একমত হয়েছেন এ যুগের অন্ততম বিজ্ঞানী-প্রধান আইনস্টাইন। তবে রবীন্দ্রনাথ সত্যকেন্ত যথন ব্যক্তিসাপেক্ষ বললেন তথন আইনস্টাইন তার মতের বিরোধিতা ক'রে বললেন যে সভ্য ব্যক্তিনির্ভর নয়। আইনস্টাইন বললেন যে সভ্যের এই ব্যক্তি বা জ্ঞাতা-অনির্ভর সভাটুকু তিনি প্রমাণ করতে পারবেন না। তবে এ বিশ্বাসটুকু তার ধর্ম। স্থান্থনির এই ব্যক্তি-সাপেক্ষ সন্তায় আস্থাবান হ'লেও শিল্পের অসংজ্ঞেয় প্রকৃতির ব্যাখ্যা করতে গিয়ে কবিকে বহুবারই স্থবিরোধী উক্তি করতে হয়েছে। শিল্পের এই ছজ্জের্য প্রকৃতির কথা ভেবেই রবীন্দ্রনাথ বললেন যে শিল্প হ'ল মায়া। হৈতবাদী মায়াকে ব্রন্ধের শক্তি ব'লে গণ্য করেছেন। তাই তাঁর কাছে জ্বং মিথা নয়।

রবীন্দ্রনাথের মতে শিল্প হ'ল মাস্থবের আত্মিক শক্তির বিকাশ। তিনি শিল্পকে 'মায়া' বলেছেন শিল্পের অসংজ্ঞেয় খভাবটুকু নির্দেশ করার জন্য। শিল্পকে মিথ্যা বলা তাঁর অনভিপ্রেত। যা মাস্থবের আত্মিক শক্তির স্পর্শধন্য তা কথনই

- ১। তাঁর 'Phiosophy of Rabindranath Tagore' গ্রন্থ মন্তব্য।
- (২) "I cannot prove that my conception is right but that is my religion." (রবীন্দ্রনাথের Religion of Man প্রান্থের Appendix স্থাইব্য )

মিথা। হ'তে পারে না। ভারতীয় শিল্পের উদার গাস্তীর্থ শিল্পীর আত্মিকশক্তির স্পর্শধক্ত বলেই তার আবেদন যুগ থেকে যুশাস্তরেও সত্য হয়ে রয়েছে। 'Religon of Man' গ্রন্থে কবি শিল্পীর এই শিল্পকর্মের বাাখ্যাদান প্রসক্ষেবলনে, "পূর্ব গোলার্থের বিস্তৃত অংশ জুড়ে যে বিরাট স্পষ্ট প্রচেষ্টা পাথরের গায়ে অপরূপ সৌন্দর্য স্পষ্ট করল হাজারো বাধা বিপত্তি অতিক্রম ক'রে তা 'শিল্প কী' এই প্রশ্নের উত্তর দিচ্ছে। শিল্প হ'ল মহাসত্তার আহ্বানে মাহুষের স্পষ্টিশীল মনের প্রত্যুত্তর। অতএব শিল্প বা আট হ'ল মাহুষের স্পষ্টিশীল আত্মার প্রকাশ। এই শিল্পকে তা হ'লে প্রকৃতির অফুকৃতি বলা চলে না। প্রকৃতির রূপ আর শিল্পের রূপে পার্থক্য বিহ্যমান। তাই রাধাক্ষণ রবীন্দ্রনাথের শিল্পন আলোচনা করতে গিয়ে প্রকৃতিধর্মী কাব্য এবং যথার্থ কাব্যে প্রভেদ করলেন। কাব্য হ'ল প্রকৃতির আদ্শান্থিত রূপ। শিল্পকে প্রকৃতির 'আদ্শান্থিত রূপ' বললে প্রতো কথিত শিল্পের বিরুদ্ধে 'অমুকৃতির' অভিযোগ আর টে কৈ না।

রবীন্দ্রনাথের মতে শিল্প হ'ল প্রকাশ। শিল্পী জীবনের তৃঃখ-মুথ, আনন্দ বেদনাকে আত্মন্থ ক'রে তার বর্ণ-বৈচিত্র্যে আপন স্বাষ্টকে উজ্জ্বল এবং বর্ণময় ক'রে তোলে। চারপাশের আলো-হাসি-তৃঃখ-অদ্ধকার ভরা পরিবেশ শিল্পী মানসকে উদ্দীপিত করে, কবির অন্থভূতিলোকে আলোড়ন জাগে; এই আলোড়নের পরিশোধিত অস্পষ্ট প্রতিধ্বনি শিল্পকে প্রাণ দেয়। আপন অস্তর লোকের নিভূত নিকেতনে শিল্পী একক অসঙ্গ। সেখানে গোপনে গোপনে শিল্পীমনের কারখানায় কত না রূপ পরিগ্রহ করছে বাইরের প্রকৃতি থেকে আনা শিল্পের বিষয়বস্থ। তারা যথন শিল্পীর মনের প্রাঙ্গণ পার হ'রে বার-মহলের দরবারখানায় বিচিত্র বেশে আবিভূতি হয় তথন তাদের যে রূপ দে রূপ প্রকৃতিতে অলভ্য ছিল। এই রূপটুকু শিল্পীর দেওয়া। শিল্পীর দেওয়া এই রূপের আলোতেই শিল্পজ্বগৎ উদ্ভাসিত। যে বিষয়বস্তকে শিল্পী রূপ দিল সেটা কিছুই নয়, এমন কথা কোন কোন দার্শনিক বললেন। কিছু রবীন্দ্রনাথ বললেন যে, রূপের আলোটুকু যেমন সত্য, রূপ যে বিষয়বস্তকে আশ্রায় করে তাও তেমনই সত্য। তবে শিল্পরূপ হ'ল মুথ্য এবং শিল্পের বিষয়বস্তকে গাণ্ডা। তিনি কবি কটিসের 'Reauty is Truth' এই থণ্ড পংক্তিটি উদ্ধৃত ক'রে বললেন যে শিল্পের

১। সাহিত্যের স্বরূপ পৃঃ ৬১।

২। উদাহরণ স্বরূপ ক্রোচের নাম করা থেতে পারে।

সত্য হ'ল রূপাশ্রয়ী; এ সত্য রূপের টুথ; বস্তুগত বা বান্তব সত্য স্থন্দর নয়। বাস্তব যথন শিল্পীর দেওয়া দাজ-পোশাক প'রে আদে, তথন তাকে আমর। স্থন্দর বলব। এই রপের মাধ্যমেই শিল্পী মানদে তার পারিপাশ্বিক কী ভাবে প্রতিক্রিয়া করছে তা আমরা ব্রতে পারি। যাঁর রসবোধ ঘত উচ্চগ্রামে বাঁধা তাঁর মানস প্রতিক্রিয়া তত বিচিত্র, তত বর্ণবছল হবে। তাঁর দেওয়া রূপ ততই ঐশর্যবান, ততই স্থন্দর হবে! একই সূর্যোদয় হাজারো শিল্পীকে হাজারো বর্ণের স্ষ্টিতে অন্নপ্রাণিত করেছে। শিল্পের বিষয়বস্থ এক হ'লেও বিভিন্ন রূপের জন্ম বিভিন্ন সৃষ্টি নানান রকম মূল্যে বিকোয়। শিল্পরসিকের কাছে রূপটাই সত্য। তাই তার চোথে বিষয়বন্ধর ঐকাটাই বছ নয়। রূপগত বিভেদটাই বছ। রবীন্দ্রনাথ তাই বললেন ঃ "Things are distinct not in their essence but in their appearance; in other words in their relation to one to whom they appear. This is art, the truth of which is not in Substance or logic but in expression." অর্থাৎ শিল্পীয় চোখে বস্তুর যে রূপটা ধরা প'ড়ে শিল্পে প্রতিভাত হয়, শিল্পী যে রূপটিকে প্রকাশ করেন সেটাই হ'ল স্তারপ। এই রূপের রুমণীয়তা নির্ভর করে তার প্রকাশের ওপর। স্বতরা প্রকাশটাই মুখ্য ;° প্রকাশিত বিষয়বস্তু একেবারেই গৌণ। সাহিত্য মহৎ আইডিয়া বা ভাব ছাড়াও স্বষ্ট হ'তে পারে কিন্তু স্বষ্ঠ প্রকাশ ব্যতিরেকে কোন বিধয়বস্তুই 'সাহিত্য' প্রবাচ্য হ'তে পারে না। যে গাছের বাড়বৃদ্ধি হ'ল না তাকে গাছ বলা যায় কিন্তু যে বীজ অস্কুরিত হ'ল না তাকে ত' আর গাছ বলা যায় না। রবীন্দ্রনাথ নীরব কবিকে সেই কার্চখণ্ডের সঙ্গে তুলনা করেছেন যাতে অগ্নিসংযোগ করা হয় নি। এখন এই কার্চ্যগুকে যেমন 'অগ্নি' বলতে পারি না ঠিক ভেমনি ভাবেই নীরব কবিকেও 'কবি' বলতে পারি না। সীমাহীন আকাশের উদার সৌন্দর্য দেখে যে আকাশের মতই নির্বাক হয়ে থাকে তাকে ত' আর শিল্পী বলা চলে না। শিল্পীর অম্বভূতির প্রকাশ থাকা চাই। শিল্প জগতে এই প্রকাশটাই বড় কথা। দার্শনিক ক্রোচে বলছেন যে এই প্রকাশটকুই শিল্পের সর্বন্ধ। খার মধ্যে প্রকাশযোগ্য ভাব-ভাবনা আছে তিনি

১। সাহিত্যের স্বরূপ পৃঃ ১।

২। Contemporary Indian philosophy গ্রন্থে তাঁর Religion an artist প্রবন্ধ দুইব্য।

৩। সাহিত্যের পথে, পৃ: ১৭১।

তা প্রকাশ করবেনই। প্রকাশযোগ্য বিষয়বস্ত রইল অথচ তিনি তা প্রকাশ করলেন না, এটা হতেই পারে না। একথা জোর গলাক্ষ বললেন নব্যভাববাদী কোচে। রবীস্ত্রনাথও শিল্প প্রকাশকে মৃথ্য স্থান দিলেন বটে তবে তাঁর কাছে প্রকাশটোই সব নয়। প্রকাশ মৃথ্য হ'লেও 'একমেবাদ্বিতীয়ম্' নয়। এথানেই রবীস্ত্রনাথের সঙ্গে ক্রোচের প্রভেদ।

শিল্পের বিষয়বস্তু সম্বন্ধে এবারে আলোচনা করা যাক। রবীন্দ্রনাথ বললেন যে সাহিত্যে প্রকাশটাই সব নয়। সাহিত্যে মানব চরিত্রের পূর্ণ এবং সার্থক প্রতিফলন হওয়া দরকার। মালুষের মন ইন্দ্রিয়বুত্তি এবং অধ্যাত্ম-সত্তা নিয়ে তার সমগ্রতা। এই সমগ্র মানব সন্তার প্রতিফলন যে শিল্পে ঘটে তা-ই সার্থক শিল্প; রবীন্দ্রনাথ এই ধরনের শিল্পকেই পূর্ণ মর্যাদা দেবেন। শিল্পী আপন স্থত-তুঃথ, আনন্দ-বেদনার যথার্থ প্রকাশের মধ্যে দিয়ে অথবা শিল্পীজনোচিত সহাত্মভৃতির দারা অপরের আনন্দ বেদনাকে আত্মন্ত ক'রে তার যথায়গ প্রকাশের খারা সমগ্র মমুদ্য চরিত্রকে প্রকাশ করার চেষ্টা করেবেন। তবেই সার্থক শিল্প সৃষ্টি সম্ভব হ'বে। তা হ'লে একথা স্পষ্ট হয়ে উঠেছে যে রবীন্দ্রনাথ প্রকাশকে মুখ্য বললেও শিল্লের বিষয়বস্তুকে সময়ে সময়ে স্থান-বিশেষে প্রাধাত দিয়েছেন। তিনি বলেছেন যে মন্তব্য চরিত্রকে প্রকাশ করাই হ'ল শিল্লের কাজ। যাকিছ শিল্প ধারণার মধ্যে বিধৃত তা হ'ল অন্তবঙ্গ মাতে। ১ এই শিল্প জীবনের দঙ্গে ওতপ্রোতভাবে যুক্ত; শিল্প জীবন থেকেই প্রাণ রস আহরণ করে। ব্যক্তির মানসজীবন শিল্পে প্রতিফলিত হয়। শিল্পীর মনের নেপথ্যে যারা শিল্প স্পটিতে সহায়তা করে তা হ'ল বৃদ্ধিবৃত্তি, ইচ্ছাশক্তিশ্রবং রুচিবোধ। এরা চুপিসারে শিল্পস্থীর কাজে জোগান দেয়। তাই ত' শিল্প-সাহিত্য এমন পূর্ণাঙ্গ রূপ পায়। <sup>২</sup> এখানে রবীন্দ্রনাথ আমাদের মনে এমন একটা ধারণার স্পৃষ্টি করেন যেন তাঁর মতে শিল্পবম্ব হ'ল মাফুষের সমগ্র চরিত্র। মাফুষের দ্বিধা ছন্দ্ব, লোভ সংশয় সমাকীর্ণ যে পশুপ্রবৃত্তি তাও যেমন শিল্পের উপজীব্য তেমনি মান্তবের দেবোপম নির্ভিও শিল্পে সমানভাবে কাম্য। রবীক্রনাথের শিল্প দর্শন সম্বন্ধে আলোচনা করলে এমন ধারণা সহজেই হতে পারে। আবার তিনি এর বিপরীত মতের পোষকতাও করেছেন। তিনি অন্তত্ত বলেছেন যে শিল্পলোকে মম্বয় চরিত্রের স্বটাই প্রবেশাধিকার পাবে না। মাম্ব যা হ'তে চায়, যে

১। সাহিত্যের পথে, পৃ: ১৭১।

২। সাহিত্যের পথে, পৃ: ১৬৩।

চারিত্র্য-উৎকর্ষ মান্থবের কাম্য সেটুকুই শিল্পে প্রকাশের যোগ্য। যে মান্থব স্থভাব-ধর্মে সমগ্র মানব সমাজের প্রতিনিধিত্ব করতে পারে তাকেই শিল্পে প্রকাশ করতে হবে। প্রেম, দয়া, সহামুভূতি দান্ধিণ্য প্রভৃতি ধ্রুব গুণে যে মাহুষ ঐশ্বর্থ-বান তাকে রবীন্দ্রনাথ শিল্পলোকের সিংহাসনে কথন কথন অধিষ্ঠিত দেখতে চাইলেন। রবীন্দ্রনাথ মনে করলেন যে মাল্লযের অন্তর্নিহিত মহত্তর গুণাবলী এবং জীবনের বৃহত্তর এবং তুর্লভতর অভিজ্ঞতার প্রকাশ যদি শিল্পে ঘটে তবে শিল্পের শাশত মূল্য বেড়ে যাবে এবং যুগযুগান্তরের রসিক মান্ত্রের কাছে সে শিল্পের আবেদন কথন ক্ষন্ন হবে না। আমাদের চরিত্রের মহত্তর দিকটা শিল্পে প্রতিফলিত হ'লে, জীবনের সাধারণ অভিজ্ঞতার পরিবর্তে তুর্লভ অভিজ্ঞতার প্রকাশ শিল্পে ঘটলে তা সর্বজনবোধা এবং সহজবোধা হবে কী না সে সম্বন্ধে সন্দেহের অবকাশ রয়েছে। এ কথা অনস্বীকার্য যে শিল্প যদি সর্বজনবোধা করার দিকে শিল্পীর লক্ষ্য থাকে তবে জীবনের অতি সাধারণ অভিজ্ঞতার বর্ণনা যে শিল্পে থাকবে তার আবেদন সর্বত্রগ হবে. এই সহজ সত্যটি শিল্পীকে স্মরণ রাথতে হবে। যে অভিজ্ঞতা সাধারণ মানুষের অলব্ধ এবং অলভ্য তাকে শিল্পের উপজীব্য করলে তার আবেদন স্পষ্ট হবে রসিকজনের কাছে। এ কথা আমরা বলেছি যে শিল্পের উৎকর্ষ-অপকর্ষ নির্ধারিত হয় তার সার্থক প্রকাশগুণে। শিল্পবস্তর মহনীয়ত। শিল্পকে কোন বিশেষ উৎকর্ষের অধিকারী করে না। এ রাজত্বে 'ক্যামেলিয়া' কবিতার সাঁওতালী রমণা এবং দাহাজান প্রেয়দী মমতাজ মহলের সমান মর্যাদা। এই লোকে মাল্লযের ভোজন বিলাণিতার যেমন সমাদর. তেমনি সমাদর তার হৃদয়ের প্রদারতা এবং চিত্তের প্রদার্য গুণের। যদি ববীন্দ্রনাথ কেবলমাত্র মানব চরিত্রের উপরতলার গুণগুলোকে শিল্পের উপজীব্য ব'লে গ্রহণ ক'রে নীচের তলার প্রবৃত্তিগুলোকে শিল্পে অপাংক্তেয় করে দেন তা হ'লে শিল্পের বৈচিত্র্য হ্রাস পাবে। আমরা এমন সব শিল্পকর্মকে হারাব ষা বহুদিন রসিকজনকে আনন্দ দিয়েছে। উদাহরণ স্বরূপ বলতে পারি স্কটের 'আইভানহো' গ্রন্থের ব্রায়ান ডি বোয়া গিলবার্ট, ওথেলো নাটকের 'ইয়াগো' প্রমুথ চরিত্রকে শিল্পকর্ম ব'লে গ্রহণ করতে দ্বিধা আসবে। কেননা এরা ত' উন্নত মানব চরিত্রের প্রতিনিধি নয়। এমন কি কবি-স্ট অনব্য দুর্যোধন চরিত্রও শিল্পের উপজীব্য ব'লে গৃহীত হ'তে পারবে না। শিল্পের ক্ষেত্রে অপরকে বোঝানোর, রসাধাদন করানোর যে সমস্তা রয়েছে লে সমস্তার সমাধান রবীন্দ্রনাথ কথিত মহত্তর মানব চরিত্র প্রকাশের মধ্য দিয়ে সম্ভব হবে না বলে

আমর। মনে করি। অন্তত্ত তিনি যে সমগ্র মানব চরিত্রকে শিল্পে প্রকাশযোগ্য বিবেচনা করেছেন, সেই মতটাই যুক্তিসিদ্ধ। অভিজ্ঞতা এবং ইতিহাস এই মতটাই সমর্থন করে। আমরাও এই মত গ্রহণ করি। এই ধরনের আরও श्वविद्राध त्रवीक्तनाथ्यत भिन्नमर्भात त्राप्त (शह । ज्ञानि ना त्रिप्रालि विद्राध এবং ছল্ফ সমাকীর্ণ কী না ? তার সঠিক নিশানা পেলে কবির দর্শন চিস্তার ম্ববিরোধিতার কোন বৃহত্তর অর্থ হয়ত পাওয়া যেত। রবীক্সনাথ হেগেলীয় চিস্তার প্রভাবে প্রভাবিত হয়েছিলেন এ কথা স্বীকার করলেও এমন কথা নি:সংশয়ে বলা যায় যে, হেগেলীয় ছান্ত্ৰিক পদ্ধতিতে কোন কালেই আস্থাবান ছিলেন না। > তবে এ কথা বোধহয় বলা যায় যে, রবীন্দ্রনাথের শিল্পদর্শন হেগেলীয় শিল্পদর্শনের দ্বারা কিয়ৎ পরিমাণে প্রভাবিত। রবীক্রনাথ 'সাহিত্যে' উপনিষ্দিক স্চিচ্চানন্দ স্বরূপের আলোচনা প্রসঞ্জে বললেন যে এই মহৎ আনন্দই সকল স্ষ্টির লক্ষ্য। যে প্রকাশ শিল্পের স্বরূপ লক্ষণ, যা হ'ল শিল্পের সমার্থক, তা এই আনন্দের ব্যঞ্জনাই বহন ক'রে আনে। এই আনন্দেই বিখ-ব্রহ্মাণ্ডের সব কিছ গতি, সব কিছ স্থিতির নিবুত্তি। স্থতরাং সার্থক শিল্প প্রয়াদ এই আনন্দেই বিগ্রত। এই আনন্দের পথেই শিল্পীর আত্মোপলন্ধি ঘটে। এই আনন্দই হ'ল আত্মার এবং প্রমাত্মার মর্মকোষ। প্রমাত্মা হ'লেন আনন্দ স্বরূপ। আবার জীবাত্মা এবং প্রমাত্মার কোন মৌল প্রভেদ নেই। স্নতরাং জীবাত্মার আত্মোপলন্ধি বললে হেগেলীয় প্রমাত্মার আত্মোপলন্ধি বোঝাতে পারে কোন হেত্বাভাস না ঘটিয়ে। যে আনন্দ প্রমান্থার অঙ্গীভূত সেই আনন্দই জীবাত্মা লাভ করে শিল্পস্টের মাধ্যমে। তাই 'প্রকাশ' এবং প্রকাশের আনন্দকে কবি সমার্থক মনে করেছেন। শিল্পীর আনন্দ হ'ল বিশুদ্ধ. বিমৃক্ত আনন। ইন্দ্রিয়গ্রাহ্ম যে স্থামুভূতি তাকে এ আনন্দের সমার্থক মনে ক'রলে ভুল করা হবে। আত্মার যেথানে বন্ধনমুক্তি ঘটে সেথানে এ আনন্দের আম্বাদন করা যায়। শিল্পে প্রকাশের মাধ্যমে আত্মার বন্ধনমুক্তি ঘটে। তাই শিল্পকে ব্রহ্মান্তাদ সহোদর বলা হয়েছে। শিল্পানন্দের সঙ্গে এই পরম আনন্দের কোন প্রভেদ নেই। বল্পত: তারা সমার্থক। শিল্পানন্দের মধ্য দিয়ে আত্মার আত্যোপলন্ধি ঘটে। আত্মজান আদে এই পথে। শিল্প মাধ্যমে হেগেলীয় আত্মোপলন্ধির ধারণা রবীন্দ্রনাথকে প্রভাবিত করেছিল বলে মনে হয়। আবার

- ১। স্থীর কুমার নন্দীর 'দর্শন চারিত্র্য' গ্রন্থ প্রথ
- ২। সাহিত্য, পু: ৬৪।

দার্শনিক ক্রোচের দ্রাশ্রিত ছায়। রবীন্ত্র-চিস্তায় আমরা লক্ষ্য করি যথন তিনি বলেন যে শিল্পীর সার্থক প্রকাশ যাকে শিল্প বলি, তার মধ্যেও এই আনন্দের অবস্থিতি। স্থতরাং তিনি একদিকে প্রকাশকে মৃথ্য স্থান দিলেন। এথানে ক্রোচের প্রভাব লক্ষ্যণীয়। আবার অন্তদিকে তিনি বললেন মান্ত্র্যের মধ্যে যা কিছু মহৎ, যা কিছু খাখত এবং চিরন্তন তাকেই শিল্পে স্থান দিতে হবে। শিল্পের বিষয়বস্তু হিসেবে মানব চরিত্রের ক্ষণিক নন্ত্র্যতাকে গ্রাহ্ম করা চলবে না এবং এই 'রহৎ' বিষয়বস্তুর কথা-শিল্পীকে মনে রাখতে হবে। প্রকাশই একমাত্র সভ্যান য়। এ ক্ষেত্রে হেগেলীয় প্রভাব অস্বীকার করার কোন সঙ্গত কারণ নেই।

সাহিত্যে এবং শিল্পে কবির ব্যক্তিত্ব বা Personality কী ভাবে প্রকটিত হয় সে সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথের মতবাদের বিস্তৃতত্তর পর্যালোচনা এক্ষেত্রে অপ্রাদৃষ্ণিক হবে ন।। রবীন্দ্রনাথ এ কথা আমাদের বললেন যে, শিল্পে বা সাহিত্যে শিল্পীর 'অহুভূতিমাত্র' প্রকাশ পায় না। শিল্প কেবলমাত্র পলায়মান অঞ্ব দাময়িক অমুভূতিকে আত্মন্বতন্ত্র রূপে দেখা নয়। এই অমুভূতির সঙ্গে শিল্পীর ব্যক্তি-চারিত্র্যের নিবিড় যোগ রয়েছে। নব্য ভাববাদী ক্রোচের মত রবীন্দ্রনাথ অমুভূতিকে ব্যক্তিচারিত্রোর সঙ্গে সম্পর্ক রহিত ব'লে মনে করেন নি। আমাদেব অমুভূতির বিচিত্রতা আমাদের ব্যক্তিত্বকে আশ্রয় ক'রে থাকে। শিল্পীর শিল্পকর্ম শুধু তার অনুভূতিরই রূপায়ণ নয়। শিল্পে শিল্পচরিত্র আপনাকে উদ্ঘাটিত করে। শিল্পের মধ্যে শিল্পীর ব্যক্তিও ছাপ রাথে। কবির এই ব্যক্তিও ধারণার মধ্যেই মান্তবের বৃদ্ধি, অমুভব আকাজ্ঞা, প্রত্যাখ্যান এবং অভিজ্ঞতার দীমাহীন বিস্তৃতি বিশ্বত। জীবাত্মার পারস্পরিক প্রভেদ্টুকু এই ন্যক্তিত্ব ধারণার ছার। চিহ্নিত। এই ব্যক্তিত্ব শিল্পে আপনাকে প্রকাশ করেছে। 'দাহিত্যের পথে'তে বললেন যে দেক্ষপীয়রের বহু বিচিত্র চরিত্র-চিত্রণে সেক্ষপীয়রের ব্যক্তিত্ব আপনাকে প্রকাশ করেছে। আবার তিনি 'সাহিত্যে' বললেন যে দাস্তের কবিতার সঙ্গে তাঁর জীবন ওতপ্রোতভাবে মিশে সাহিত্য এবং জীবনকে পুরোপুরি বুঝতে হ'লে এ ঘটিরই অমুধ্যান অত্যাবশুক। জীবনকে বাদ দিয়ে সাহিত্য বোঝা যায় না; আবার সাহিত্যকে বাদ দিলে সাহিত্যিকের জীবনকথা অসম্পূর্ণ থেকে ধায়। রবীজনাথ বললেন: 'কবিরে পাবে না তার জীবনচরিতে'। জীবনীকার জীবনের আকস্মিক ঘটনার মালা সাজিয়ে দিলেই তাতে প্রাণের স্পর্শ এসে

১। সাহিত্যের পথে, পৃঃ ১৬৪ স্কষ্টব্য।

লাগে না। ষে প্রাণপ্রৈতি বিচিত্র সজ্জায় জীবনকে সঞ্জিত করে তার স্পর্শ এসে লাগে না কবির জীবন কথায়। সে স্পর্শ থাকে তার শিল্পে, তার স্পষ্টিতে। শিল্পীর সমগ্র চরিত্রের ভাগ্যকার হ'ল তার শিল্প। শিল্প শিল্পীর ব্যক্তিত্বের পরিমণ্ডলে শিল্পরসিককে পথ দেখিয়ে নিয়ে যায়। বোদ্ধা মাহ্বয় শিল্পীর ব্যক্তি চারিত্র্যের স্পর্শ পায়। রবীন্দ্রনাথের শিল্পে ব্যক্তি চারিত্র্যের সমগ্রতার তত্ত্ব জহুধাবনযোগা। এর বিরোধী তত্ত্বেরও যে তিনি অবতারণা করেছেন সে কথা আমরা পূর্বেই উল্লেখ করেছি। 'সাহিত্যে' তিনি বলেছেন যে, মাহ্বয়ের মধ্যে যা ধ্রুব, অবিনশ্বর, যা সাবিক এবং আক্ষিক তারই প্রকাশ শিল্পে ঘটে। এই ধ্রুব-চারিত্র্যা-প্রকাশ তবটি সমগ্র-চারিত্র্যা-তত্ত্বের বিরোধী। কেন না আমাদের চারিত্রিক সমগ্রতা ধ্রুব, অধ্বর এই উভম্ববিধ, গুণ এবং বৃত্তি সমন্বয়ে গঠিত। অতএব কবিক্থিত উভয় তত্ত্বই গ্রাহ্য করা চলে না। এই বিসঙ্গতিকে ব্যাখ্যা করা চলে না পূর্বে উল্লিখিত ক্রোচে-হেগেল-প্রভাব তত্ত্বের ছারা। ক্রোচীয় প্রভাবে রবীক্রনাথ আমাদের ক্ষণিক অহুভূতিকে শিল্পে আসন দিলেন, আবার হেগেলীয় প্রভাব তাঁকে মাহ্বের মধ্যে যা কিছু খাশ্বত এবং অবিনশ্বর তাকে শিল্পে প্রাধান্ত দান করার জন্য উদ্ধিক ক্র'রল।

শিল্পে শিল্পীচরিত্রের সমগ্রতা অর্থাৎ একদিকে তার দ্বেষ, হিংসা, লোভ, মোহ, মদ, মাৎসর্য অক্তদিকে প্রীতি, প্রেম, দয়া, দাক্ষিণ্য, পরার্থপরতা, এই সব পরস্পর বিরুদ্ধ-শুণ এবং প্রবৃত্তি প্রকাশ পেতে পারে, এই তত্ত্বে আয়া য়াপন করলে শিল্পবৈচিত্র্য ব্যাখ্যায় কোন অস্ক্রিধা হয় না। তবে এ প্রশ্ন ওঠে যে, কেমন ক'রে একই শিল্পীর হাতে দেবতা এবং দানবেব অনবছ্য চারিত্র্য স্কৃষ্টি সম্ভব হয়। শিল্পীর মানসিক প্রবণতা যে দিকে, ভার চরিত্রের বনিয়াদ যে ধাতৃতে গঠিত, দেই ভাবেই তার শিল্প রূপ পাবে। কিন্তু এ কেমন ক'রে সম্ভব হয় যে একই কবির কাব্যে ভির্ম্বর্মী প্রবণতা প্রকট হয়; একই নাট্যকারের নাটকে ইয়াগো এবং ইমোজেন স্কু হয়; একই কাহিনীকারের কাহিনীতে ত্রোধন এবং গান্ধারী সমান উজ্জ্বল্যে প্রতিষ্ঠিত হয়। আধুনিক সমালোচকেরা একে ব্যাখ্যা করবেন শিল্পে শিল্পীর ব্যক্তিত্ব-বিচ্যুতি তত্ত্বের হারা। রবীন্দ্রনাথ কীটস্-এলিয়ট-ক্রোচে প্রবৃত্তিত পথের পথিক নন। তিনি বললেন যে, শিল্পীমানসের সর্বগ্রাদী সহম্মিতাবোধ এই অসাধ্য সাধন করে। শিল্পী একদিকে বেমন বহি: প্রকৃত্রির সঙ্গে একাত্বতা বোধ করেন অক্তদিকে সমগ্র

১। সাহিত্য, পৃ: ১৬৬।

মানবসমাজের সঙ্গেও তাঁর আত্মীয়তার বন্ধন গড়ে ওঠে! একদিকে বেমন শিমূল-দজিনার দক্ষে আপনার নিবিড় আত্মীয়তাটুকু কবি উপলব্ধি করেছেন, ধলি-তণ জলে আপনার যুগ যুগান্তরের অবস্থানটুকু অন্থভব তেমনই করেছেন। কবি ময়ুরের সখ্যে গবিত হয়েছেন অন্তাদিকে আবার আদিগন্ত-বিস্তৃত ধরণীর মামুষের সঙ্গে আত্মীয়তা করেছেন প্রম প্রিত্থিতে। রবীন্দ্রনাথ তাঁর শেষ পরিচয়্টকু এই ব'লে দিলেন যে, তিনি 'আমাদেরই লোক'। এই 'তোমাদের লোক' হ'বার সাধনাই শিল্পীর সাধন।। প্রেমের পথে, ভালবাসার পথে সমস্ত মামুষের স্থ-তুঃথ, আনন্দ-বেদনা, প্রবৃত্তি-নিবৃত্তির অংশভাগী করে। সর্বশ্রেণীর মান্থবের আশা-আকাজ্ঞা তার চিত্তে প্রতিফলিত হয়। তিনি তাকে শিল্পে প্রকাশ করেন। যে ব্যথা যে বেদনা তাঁর অভিজ্ঞতায় ছিল না তিনি তার রুদঘন করুণ চিত্র অঙ্কিত করেন; যে স্থপ্ল তার চিত্তাকাশের দিগুলয় সীমা নিতা অতিক্রাপ্ত তার বহুবিচিত্র ছবি আমরা শিল্পীর লেখায় প্রত্যক্ষ করি। যে আনন্দে শিল্পী কোনদিন বিভোর হননি তার উদ্ভাল তরঙ্গ তার স্পষ্টিকে উদ্বেলিত করে তোলে। শিল্পীমন সর্বত্রগ হয়ে ওঠে এই সহামুভূতি ও সহম্মিতার জন্ম। এর জন্ম শিল্পে বিভিন্নধর্মী মামুষের বিচিত্র কলরব শ্রুত হয়; এই জন্মই গুরু এবং অস্তাজ শিল্পীর জগতে নিকট প্রতিবেশীরূপে বসবাস করে: উভয়েই রমধন্য হ'য়ে ওঠে শিল্পীর সত্য অমুভতিকে প্রকাশ ক'রে, শিল্পীর সত্য অমুভূতিকে রূপদান ক'রে। শিল্পীর ব্যক্তিথের পরিপ্রেক্ষিতে এই ভিন্নধর্মী অমুভতিগুলো মিথ্যা ময়। কবির পরস্পার বিরুদ্ধ আবেগ প্রবণতাও মিথ্যা নয়। তাই রবীন্দ্রনাথ শিল্পীর সততাকে শিল্পীর আত্যন্তিক গুণ হিসেবে দেখেছেন যদিও ক্রোচে প্রমুখ নন্দন তত্ত্বিদের। শিল্প সততাকে (Artist's Sincerity) প্রকাশ-স্ততা অর্থে গ্রহণ করেছেন। শিল্পী যা বলছেন সে সম্বন্ধে তাঁর বিশ্বাস বা আত্যন্তিক বোধের ভিত্তি যদি শিথিল হয় তা হ'লেও শিল্পমূল্য ব্যাহত হ'বে না। 'প্রকাশকর্মটি' শিল্পী স্বষ্টুরূপে সমাধা করলে শিল্পীর প্রকাশ-সততা প্রকট হ'ল। র'মা র'লা ক্রোচে উক্ত এই প্রকাশ সততায় বিশ্বাসী নন। তিনি রবীন্দ্রনাথের মতই শিল্পীর বিশ্বাস এবং ধারণার একান্তিকতাকে শিল্পীর আত্যন্তিক গুণ হিসাবে দেখেছেন। তিনি রবীন্দ্রনাথের মতই আমাদের বলেছেন যে, অহুভূতির সভ্যতা প্রকাশ সার্থকভায় ময়, তা শিল্পীর জীবনের মূলে প্রতিষ্ঠিত।

এই প্রসকে আমরা শিল্পীর সঙ্গে সামাজিকের সংস্ক আলোচনার অবভারণা

করব। শিল্পী যথন সৃষ্টি করেন তথন সে সৃষ্টিকে যদি শ্বত:ক্ষর্ত এবং উদ্দেশ্য অপ্রণোদিত বলতে হয় তা হ'লে একথা আমাদের বলতেই হবে, শিল্পী তার পারিপাশ্বিক, তার সমাজ তার সমকাল সম্বন্ধে 'একেবারেই উদাসীন থাকেন। সমাজের রুচিবান কৃষ্টিবান মান্ত্রের। 'আমাকে' বুঝবে। আমার দায়িত্ব হ'ল আমার স্প্রেটকে তাদের বোধগম্য করা, একথা কী শিল্পী ভাবেন শিল্পস্থার সময়ে ? রবীক্রনাথ বললেন যে, শিল্পীকে, স্রষ্টাকে তার সমাজের কথা, তার সমকালের কথা মনে রেখে স্বাষ্টকর্মে ব্রতী হতে হবে। <sup>১</sup> শিল্পী বাঁদের জন্ম স্পষ্টি করেছেন তাঁদের রুচি এবং শিল্পবোধের দিকে শিল্পীকে সভাগ দষ্টি রাখতে হবে। এ না করলে আবেদন সার্থক হবে না তাঁদের কাছে যাঁদের জন্ম শিল্পস্টি করা হল। রবীন্দ্রনাথের মতে শিল্পীর প্রকাশ কর্ম হ'ল শিল্পীর অন্তরলোকবাদী মহাভাবকে অনেকথাানি দাধারণ ক'রে ফেলতে হবে। এতে মহাভাবের মূল্যহানি ঘটবে, তার মর্যাদার লাঘব হবে। শিল্পীর মহাভাবের এই সাধারণীকরণতত্ত্ব রবীন্দ্রনাথের শিল্পবস্থ (Content) সম্পর্কিত তত্ত্বের সঙ্গে বিসঙ্গত হ'য়ে পড়ে। যদি শিল্পের লক্ষ্য হয় মানবচরিত্তের মহন্তর গুণাবলীর প্রকাশ তা হ'লে শিল্পীর পক্ষে আর তার সমকালীন মানুষের রুচি প্রবৃত্তির দিকে দৃষ্টি দেওয়া সম্ভব হয় না। কেননা মহত্তর চারিত্রাধর্ম সাধারণের কাছে অস্পষ্ট, অবোধা। শিল্পের উপজীবা যদি মান্তবের এই মহত্তর চারিত্র্যধর্মই হয় তা হ'লে তার সঙ্গে শিল্পের সাধারণীকরণতত্ত্বের সমন্বয় ঘটানো ষায় না। এখানেও রবীক্র শিল্প-দর্শনে যে সঙ্গতি-বিচ্যুতি ঘটেছে তা কবি-জনোচিত হ'লেও দার্শনিকজনোচিত নয়।

মহত্তর মানবচরিত্রের সংবাদ সংবাদী এই যে শিল্প, এ শিল্পের উৎস হ'ল মাস্থ্যের অবকাশের দেই বিস্তীর্ণ প্রাক্ষণ যেথানে কাজের ভীড় নেই, প্রয়োজনের তাগিদ নেই, যেথানে জৈব জীবনটার সব দাবীকে অস্বীকার করা হয়েছে। এই অতিরিক্তের রস রাজত্বেই শিল্পের জন্ম। বিদের ভান্সকার যজ্জশেষের অতিরিক্ত হবিটাকে বললেন ব্রহ্মা-স্বরূপ। ব্রহ্মা স্পষ্টকর্তা; ব্রহ্মাই স্পষ্টর উৎস। এই অতিরিক্তটুকুই জীবনের যত সৌন্ধ, যত স্থমার ভোতক।

১। বিস্তৃত আলোচনার জন্ম ডঃ স্থবোধ চন্দ্র সেনগুপ্তের 'রবীন্দ্রনাথ' গ্রন্থের শেষ অধ্যায় দুইবা।

১। রবীন্দ্রনাথের 'Religion of an artists' প্রবন্ধ স্রষ্টবা (Contemporary Indian Philosophy গ্রন্থ )।

২৮৮ নন্দনতত্ত্ব

রসরাজত্বের সীমানা নির্দিষ্ট হয় এই অতিরিক্তের নিশানাটুকু দিয়ে। যেখানে প্রয়োজন নেই, চাহিদা নেই, চাহিদা মেটাবার দায়িত্বও সেখানে নেই। এই অপ্রয়োজনের লীলাঁক্ষেত্রে, অতিরিক্তের রসরাজত্বে শিল্প প্রতিষ্ঠিত রবীন্দ্রনাথের এই শিল্পতত্বকথা তাঁর শিল্পদর্শনের উত্তরহুরী অবনীন্দ্রনাথের মধ্যে অসুহাত। অত্যাধুনিক কালেও এর প্রতিধ্বনি শোনা যাচ্ছে মার্কদবাদী শিল্পদর্শনের তুদ্ভিনিনাদকে ছাড়িয়ে।



### রবীন্দ্র কাব্যে রূপকল্প

রূপকল্প শব্দির ইংরেজী প্রতিশব্দ হ'ল 'ইমেজারি'। 'ইমেজারি' সর্বযুগের রসসাহিত্যে অভ্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ স্থান অধিকার করেছে। গভীর ভাব, স্বউচ্চ ধারণা, আকাশ-ছোঁয়া আদর্শ—রূপকল্প এগুলো মাহ্বকে ব্রিয়েছে অভ্যন্ত সহজ ভঙ্গীতে, একেবারে আপনজনার কথায়। যেথানে মাহ্বের ধারণা বাম্পায়িত, এলোমেলো, অসংযত, সেথানে রূপকল্লের প্রয়োগ করা হয়েছে—পাঠক ব্রেছে কবি মনের নিগৃঢ় অহুভূতি, ব্রেছে ভাষাতীত স্থগভীর তাৎপর্য। যেথানে শিল্পী ব্রেছেন যে একটি রূপকল্লের ব্যবহারে অর্থ পরিস্ফৃট হ'ল না, কবি মনের কথা পাঠকের কাছে পৌছল না, সেথানে কবি একের পর এক ইমেজারি ব্যবহার করেছেন। সে ভাষাচিত্রে রেখা ও রঙের সমন্বয় মূল ভাবের প্রেরণায় অহুপ্রাণিত। ইংরেজী সাহিত্য থেকে অনেক নজীর দেওয়া যায় এই ধরনের রূপকল্লের অনায়াস ও স্বচ্ছন্দ প্রয়োগের। সংস্কৃত সাহিত্যেও এর অসম্ভাবনেই।

ইংরেজী সাহিত্যের পাঠকের! সকলেই শেলীর অতি পরিচিত, যুগে যুগে বহুকণ্ঠে উচ্চারিত 'স্বাইলার্ক' কবিতাটি পড়েছেন। স্থরমুগ্ধ কবি 'স্বাইলার্কের' স্বরূপ বুঝতে চান—জানতে চান আনন্দময় অমৃতলোকের এই শরীরী প্রতিনিধিটির কথা। তাঁর কণ্ঠে শুনি—'What thou art we know not'; তারপর শুরু হয় কবিমনের অন্নভূভির স্ক্রাতিস্ক্র বিশ্লেষণ। কল্পলাকের কথা ব্যক্ত হয় এই জীবনের পাওয়া নানা রসামুভূতির মধুর আলেখ্যের মাধ্যমে। শেলী কথনও স্বাইলার্ককে ঘূর্নিরীক্ষ্য চিন্তার প্রথর আলোকে আচ্চন্ন কবির দক্ষে তুলনা করেছেন আবার কথনও তাকে উচ্চকুলোম্ভবা বিরহাতুরা স্থন্দরী তরুণীর সহিত তুলিত করেছেন যে স্থন্দরী আপনার হদয়কে তার গানে নিঃশেষে ঢেলে দিয়েছে। কবি তার পরে বলেছেন যে, স্কাইলার্কটি যেন একটি স্বৰ্ণপ্ৰভ জোনাকী পোকা যে আপনাকে পাতার আড়ালে লুকিয়ে রেথেছে। জোনাকীর প্রজনন্ত স্থবর্ণ-প্রভা সন্ধ্যাশিবিরে প্রতিফলিত হয়েছে। আর তার স্বর্ণাভা ঘাদে-পাতায় ছড়িয়ে পড়েছে অনস্ত রূপমাধুর্যে। সেথানেও রূপকল্লের শেষ নয়। কবির মনে হয় সবটা বুঝি বলা হ'ল না। পাঠক বোধ হয় কবির মনের কথা নিজের মনের পত্রপুটে গ্রহণ করতে পারল না। তাই আবার তিনি কথার ছবি আঁকেন—টুকরো টুকরো রেখাচিত্র। এবার বলা হ'ল দে

স্বাইলার্ক যেন সবৃজ পাতায় প্রচ্ছের একটি গোলাপ ফুল। চোথের দৃষ্টি তার নাগাল পায় না, তবু তার গন্ধের সমারোহ আপনাকে ঘোষণা করে। তার প্রকাশ আছে, তবুও দেঁ প্রচ্ছের।

এমনিধারা হাজার হাজার মনোজ্ঞ চিত্র এঁকেছেন বছ কবি যুগে ধুগে। সে চিত্রণের উদ্দেশ্য হ'ল পাঠককে আপনার রসাস্থৃতির শরিক করে ডোলা। রপকল্লের মাধ্যমে কবি মন বারে বারে চেয়েছে আপনার রসের বোধকে অন্য মনে প্রতিষ্ঠিত করতে। আত্মপ্রকাশের জন্মে যে ক্ষম্ম পরিতৃপ্তির আনন্দ রয়েছে তাকে শিল্পী যোল আনা ভোগ করেন এই স্প্রকার্যে। গভীর অন্যভৃতি যথন অগভীর ভাষাকে আশ্রেয় করে তথন দে তার আধারের অকিঞ্চনতা উপলব্ধি করে পদে পদে; তাই কবিমন রূপকল্লের আশ্রেয় নেয়। এই কারণে সাহিত্যের দরবারে রূপকল্লের সর্বজনমান্য প্রতিষ্ঠা। কোন কোন সমালোচক আবার এই ছবি-আঁকাকেই কাব্য-কবিতার স্বচেয়ে বড় উদ্দেশ্য বলে ঘোষণা করেছেন। রূপকল্ল যে ভাব বা আইডিয়াকে প্রকাশ করে সে আইডিয়া পিছিয়ে পড়েছে। ছবি এগিয়ে এসে স্বটুকু আসন অধিকার করেছে। ল্যাম্বোর্ণ বললেন, কাব্য 'ইমেজ' বা ভাষাচিত্র। তাঁর কথা উদ্ধৃত করে দিই:

''It deals with images and not with ideas.'' অবশ্য আমাদের মতে ল্যামোর্ণের এই কথা অতিশরোক্তি দোষতৃষ্ট। ষ্টিফেন এবং ব্রাউনের ভাঁদের 'Relam of Poetry' গ্রন্থে আমাদের মতের সমর্থন আছে। ল্যাম্বোর্ণ যে একটু বাড়াবাড়ি করে ফেলেছেন সে স্ত্যটির প্রতি লক্ষ্য রেথে তাঁরা লিখছেন:

'It is not truer to say that it bodies forth the ideas, even the most abstract through the medium of image?' ওঁরা ঠিকই বলেছেন যে, কাব্য আইডিয়া বা ভাবকে প্রকাশ করে ছবির মাধ্যমে। সে ছবি সত্য হয়, সে ছবি স্থন্দব হয় কবির ভাবনার আলোয় আলোকিত হয়ে। কাব্য স্থিষ্টি করতে হ'লে বা কবিভার সঠিক মর্মকথাটি বৃথতে হ'লে মান্থবের কল্লনাশজ্জিকে সংহত ও স্থসংযত করে তুলতে হয়। সর্ এ. টি. কুইলার কাউচ তাঁর বিখ্যাত গ্রন্থ 'The Art of Writing' এ এদেশের ম্বক্র্বিডীদের কবিতা লেখার উপদেশ দিয়েছেন। কবিতা লেখার ফলে মান্থবের কল্পনা উদ্দীপিত হয়। কল্লনার এই উদ্দীপন ঘটে মান্থবের রূপ-স্থষ্টি প্রয়াসে—

শে কবিতাই হোক, উপক্তাসই হোক আর গল্পই হোক। এই ধ্রনের প্রচেষ্টা মান্থবের আন্তর-শক্তিকে সক্রিয় করে দেয়, তার মনে কল্পনাশক্তির বিন্তার ঘটে অভাবনীয় রূপে। বিশেষজ্ঞদের মতে রূপকল্পের প্রয়োগ সাধনের ফলে কবির কল্পনা স্থানিদিষ্ট রূপ লাভ করে। সে তার পথ পায় যেখানে আপনাকে প্রকাশ করবার সীমাহীন অবকাশ আছে: 'And in almost any exercise in composition such training can be given. Particularly valuable, it seems to me, are exercise in the expression of ideas and the description of things through imagery—the very warp and woof of poetry.\*

ভাবের প্রকাশ ও রূপকল্পের ব্যবহার — এরা যেন টানাপোড়েনের সম্বন্ধ সম্বন্ধ। যেমন করে তাঁতের টানাপোড়েনে কাপড় বোনা হয় ঠিক তেমনি করেই কবিমনের ভাবনার প্রকাশে ও যথাযথ রূপকল্পের ব্যবহারে কাব্য স্পষ্ট হয়। এ কথা অতি সত্য যে, রূপকল্প কাব্যমাধুর্যকে গাঢ়তর করে। এ সত্যের প্রকাশ আমরা দেখেছি পশ্চিমে। প্রাচ্যেও এর ব্যতিক্রম ঘটে নি। রবীন্দ্রনাথ এই রূপকল্প-রীতিকে গ্রহণ করেছেন অন্য দেশের কবিদের মতই। তাঁর কাব্যে আমর। রূপকল্পের বছল প্রয়োগ দেখতে পাই।

রবীন্দ্র কাব্যে রূপকরের মাধ্যমে ভাবরূপ চিত্ররূপ গ্রহণ করেছে। তাকে চোথ দিয়ে বোঝার চেষ্টা করেছি যাকে মন দিয়ে বোঝা ছরহ। 'যতো বাচো নিবর্তস্তে'—দেখানে রেথা আর রং, বচন আর বাচনভঙ্গি দিয়ে পূর্ব চিত্র আঁকার প্রয়াস করেছেন কবি। আমরা এই নিবন্ধে বিচার করব রবীন্দ্রনাথের এই রূপকল্প প্রয়োগের উদ্দেশ্য ও সার্থকতা। কবিতার উৎস হ'ল কল্পনা। শেকবি-কল্পনার বহুম্থী স্রোতপথে পলিমাটি পড়েছে দিনের পর দিন আর সেথানে কাব্যকুস্থমের অজ্বতা গৌড়জনকে মৃথ্য করেছে তার রূপে এবং গন্ধে। রবীন্দ্রনাথের কল্পনার স্বরূপ বিচার করতে গিয়ে এ কথা আমরা বৃথি—কবির কল্পনা যে বিচিত্র স্থবিশাল প্রচ্ছেদপট সৃষ্টি করেছে তা সীমা ও অসীমের সাস্ত ও অনস্কের টানা-পোড়েনে গ্রথিত।

কবি কল্পনা অনস্তের দিকে ধেয়ে গেছে। প্রতিমৃহুর্তে কবি অস্কুভব করেন পাওয়াকে ছাড়িয়ে না পাওয়ার দিকে অভিসারের ছুনিবার আকর্ষণ। তাই কবিমন সদা চঞ্চল। স্থদ্রের আহ্বান কবিকে উন্মনা করে দেয়, তিনি বলেন, 'আমি স্থদ্রের পিয়াসি।' তার প্রশের লোভে বিমৃশ্ধ কবিমন বারে

<sup>\* (</sup>The Realm of Poetry, 9: 384)

বারে অপরিচিত জগতে ছুটে চলে ষায়। সে জগৎ অনাস্বাদিতপূর্ব। সে 'অক্স কোথা'র মায়া কবিকে নিরন্তন আহ্বান করে। তাই ত' কবির অন্তহীন অভিসার। সে চলার বেগ কবির চোথে সর্বত্র বিরাজমান। কবি দেখেন সারা বিশ্ব চলমান। উপনিষদের ভাবধারার উত্তর সাধক 'চরৈবেতি' ময়ে দীক্ষিত কবি দেখেন যে স্থান্ত, স্থাবর, পর্বত ও বৈশাথের মেঘের মতই উড়ে চলে যেতে চায়। নিরুদ্দেশের পথে তারও বুঝি অভিসার। তরুশ্রেণী উধাও হয়ে যায় অমর্ত্যের প্রত্যন্ত সীমায়। সীমা চায় অসীমের ক্ষণিক স্পর্শ। তাই ত' বিশ্ব জুড়ে এই গতির সাধনা। দেহের তটে সীমায়িত মান্তবের অসীমের সঙ্গ ভোগের তৃষ্ণা অহোরাত্র জেগে থাকে। কবির ভাষায় সে আকৃতি হাজারে। তন্ত্রীর মুর্ছনায় সহস্র সঙ্গীতধারায় মুর্ত হয়ে উঠেছে। কবিকঠে শুনি:

আমি চঞ্চল হে,
আমি স্থদ্রের পিয়াসী,
দিন চলে ধায়, আমি আন মনে
তারি আশা চেয়ে থাকি বাতায়নে,
ওগো প্রাণে মনে আমি যে তাহার পরশ পাবার প্রয়াসী।

('আমি চঞ্চল হে'—উৎসর্গ)

এই স্পর্শলাভের ব্যাকুলতা, মিলনাকাজ্ঞা, কবিকে কোন এক রহস্থলোকের দিকে নিরস্তর আকর্ষণ করে। এ ডাকে হয়ত দব সময় সাড়া দেওয়া সম্ভব হয় না। কবির মত্যবন্ধন তাঁর চলার পরিপন্থী। তাই কথন কথন কবি একাস্তে বদে মানুষের পথ চলা দেথেন। তাতেও তাঁর তৃপ্তি, তাতেও তাঁর আনন্দ। চলতি পথের ধারে বদে কবি অগণিত মানুষের মিছিল দেখেন। তাদের চলার ছন্দ কবিকে আনন্দ দেয়। এ হ'ল তাঁর বাসনার বিকল্প পরিতৃপ্তি। তাদের আনন্দের ভোজে তিনিও অংশভাগী হন। অন্য মানুষের জীবন পাত্রে যথন মাধুরীর প্রাচুর্য, তথন কবির জীবনেও ত' ফদল ফলবে—দে ফদলে আনন্দলোকের অমৃত স্পর্শ আছে। তাই তাদের আনন্দ দেখে কবিও মনের আনন্দে বলে ওঠেনঃ

আমার এই পথ-চাওয়াতেই আনন্দ।
থেলে যায় রৌদ্র ছায়া, বর্ষা আসে বসস্ত।
কারা এই সম্থ দিয়ে, আসে যায় থবর নিয়ে—
থুশি রই আপন মনে, বাতাস বহে স্থমন্দ।
[ 'পথ-চাওয়া'— গীতিমাল্য ]

এ ত' গেল বিকল্প পরিতৃপ্তির কথা। অনস্তের পথে কবির নিজ্য অভিসার সফল হয় নি, ধয়্য হয় নি মিলনের নিবিড়তায়। সীমাকে ছেড়েড় অসীমকে ধরার বার্থ প্রয়াস কবিকে তৃ:থ দিয়েছে। তবু প্রথম জীবনে কবি অনস্তের হাতছানিকে উপেক্ষা করতে পারেন নি; বারে বারে ছটে গেছেন এই অ-ধরা মরীচিকার পিছনে। এই পরম পরিণতি-বিহীন চলার আবেগটাকে কবি যথাযথ ব্যক্ত করেছেন তাঁর 'সিন্ধুপারে' কবিতায়:

বিহ্যাৎ বেগে ছুটে যায় ঘোড়া বারেক চাহিন্থ পিছে। ঘরদার মোর বাষ্পদমান মনে হল সব মিছে। কাতর রোদন জাগিয়া উঠিল সকল হৃদয় ব্যেপে, কঠের কাছে স্বকাঠন বলে কে তারে ধরিল চেপে।

জীবনদেবতাকে কাছাকাছি পাবার, তাঁর সন্নিধিলাভের প্রয়াস কবিকে অনেক তঃথ বরণ করিয়েছে। সে বেদনায় হয়ত নিবিড়তর আনন্দের শুন্দ্র অভিব্যক্তিছিল। তবু কবি সে বেদনাকে পরিহার করতে চেয়েছেন। না-পাওয়ার স্যর্থতাকে সত্য হ'তে দেন নি তাঁর জীবনে। অনন্তের আনন্দ মিখ্যা নয়। সে চিরসত্য কবির সমস্ত ক্ষতিকে মিখ্যা করে দিয়ে অমান গৌরবে আপনাকে ঘোষণা করেছে। কবি ফিরে এসেছেন আবার তাঁর পরিচিত জগতে, যেখানে শিশুরা খেলা করে, যেখানে মাহ্যযেরা আজও মাহ্যুষকে ভালবাসে। সেখানেই তাঁর বাকী জীবনের সাধনা চলল। তিনি সীমা অসীমের মিলন দেখতে চাইলেন এইখানে, অতি পরিচয়ের দৌরাত্ম্যে মলিন তাঁর পারিপাশ্বিক। বিপুল স্থদ্রের প্রাণ-মাতানে। বাঁশীর স্বর আর কবিকে উন্মনা করে দেয় না। আর নিক্দেশ যাত্রার মোহ কবির জীবনে নেই। তাই তিনি 'সোনার তরী' কাব্যগ্রেম্থ জীবনদেবতার উদ্দেশে বলেন:

আর কতদ্রে নিয়ে যাবে মোরে হে স্কলরী বল কোন্পার ভিড়িবে ভোমার সোনার ভরী ?

কবি আর দূর থেকে স্থদূরে যাত্রা করতে অনিচ্ছুক। এখন তার ঘরে ফেরার পালা। তার ঘর তাঁকে ডাক পাঠিয়েছে; সে অদৃশু বিপুল টানে কবিমন গৃহাভিমুখী। তাই দে জীবন দেবতার মনের অভিপ্রায়টুকু জানতে চায়, ব্ঝতে চায় তার নিগৃঢ় উদ্দেশ্য। এ বোধ তখন তাঁর হয়েছে যে চলাই একমাত্র দত্য নয়; স্থিতিরও প্রয়োজন আছে মায়বের জীবনে। তথু উধাও হয়ে যাওয়াই দত্য নয়, চলে আদা, প্রত্যাবর্তন করা দেও সত্য। তাঁর কাছে দত্যের আর এক দিক উদ্ঘাটিত হ'ল। তাই ত' রবীক্রনাথ বারে বারে ফিরে ফিরে আদেন তাঁর অতি পরিচিত অতি আপন ছোট্র আবাসভূমিতে। এই কারণে অনেকে বলেন রবীক্রনাথ মিষ্টিক নন। অতীক্রিয় লোকে অভিসারই যদি কবির জীবনে একমাত্র সত্য হ'ত তা হ'লে আমরা অসক্ষোচ রবীক্রনাথকে মিষ্টিক আখ্যায় ভূষিত করতে পারতাম। কিন্তু সম্মুখপথে গতিই ত' রবীক্রনানের একমাত্র সত্য ধর্ম নয়। যাওয়া-আসার টানা-পোড়েনে রবীক্রজীবন ও দর্শন গ্রথিত। এই ফিরে আসার জন্মই রবীক্রনাথ মিষ্টিক হয়ে ওঠেন নি।

এ সত্য কবিগুরু বারে বারে উপলব্ধি করেছেন যে, তুরস্ত গতিই মারুষকে অনস্তের প্রতিবেশী করে না। তাকে পাওয়ার অল্প পথ আছে। তার সান্নিধ্য ঘরে বসেও পাওয়া যায়, শুধু সে বোধের প্রয়োজন যে বোধ মারুষকে সীমার মধ্যেই অসীমকে দেখায়। ওয়ার্ডস্বার্থ এই বোধের অধিকারী ছিলেন বলেই ফাটল ধরা প্রাচীরে ফোটা নামগোত্রহীন ফুলের কথা বলতে গিয়ে তিনি বিশ্ববিধানের কথা বলেন। সারা স্পষ্ট যে একই শুত্রে গ্রথিত। একের অর্থ ঠিকমত ব্রুতে হ'লে বিশ্বভূবনের স্পষ্ট রহস্মটি আয়ত্ত করতে হবে। ছোট বড় স্বার মধ্যেই সেই অনস্তের স্বাক্ষর রয়েছে। তাই ত' কবি ছোট, বড়, দীন, দরিদ্র সকলের মধ্যেই চিত্তের স্থাপনা করার সাধনায় আত্মনিয়োগ করলেন। তাঁর ঘর, তাঁর পরিবেশ, তাঁর ভূবন নতুন অর্থে ব্যঞ্জনাময় হয়ে তাঁর কাছে প্রতিভাত হ'ল। শেষ বয়নে জ্ঞানবৃদ্ধ কবির কঠে তাই শুনি:

এ ত্যুলোক মধুময়, মধুময় পৃথিবীর ধূলি,

অন্তরে নিয়েছি আমি তুলি, এই মহামন্ত্রথানি

চরিতার্থ জীবনের বাণী।

দিনে দিনে পেয়েছিল্থ সত্যের

যা কিছু উপহার

মধুরদে কষা নাই তার।

তাই এই মন্ত্রবাণী মৃত্যুর শেষের প্রান্তে বাজে—

সব ক্ষডি মিধ্যা করি অনন্তের আনন্দ বিরাজে।

( 'মধুময় পৃথিবীর ধৃলি'— আঁরোগ্য )

এ হ'ল কবির পরিণত বয়সের সত্য-দর্শন। জীবনের ও জগতের সমস্ত ক্ষয়-ক্ষতির মধ্যেও অমর্ত্যের স্পর্শ আছে। মুনায়ী ধরণীর প্রতিটি ধূলিকণায় অক্ষয় অমৃত ভাণ্ডের আভাদ পান কবি। যৌবনের দেই চঞ্চলতা, মধ্য বয়দের দেই পলায়নী মনোবুত্তি আর নেই। কবি আর তার পরিচিত পরিবেশকে অস্বীকার ক'রে 'অক্স কোথা'র থোঁজে বার হন না। স্বীকার করে নেন তিনি তাঁর অপরিচিত ক্ষুদ্র পরিবেশটিকে —তার মধ্যেই আবিষ্কার করেন মধুরদের অনস্ত উৎস; স্বর্গের আনন্দ নেয়ে আদে মর্তের ধুলিতে। এই মহাসত্যের উপলব্ধিই কবির চরিতার্থ জীবনের মহাসম্পদ। সে সত্য কবিকে পূর্ণ করেছে। অন্তরে তাঁর আনন্দের সম্পদ, মধুরসের অফুরন্ত ঐশ্বর্য। তাই ত' কবি বিদায় নেবার আগে এই মাটির তিলক পরেন তাঁর কপালে, তুর্যোগের মায়ার আড়ালে সত্যের নিতা জ্যোতিকে প্রত্যক্ষ করেন তাঁর ঘরের বাতায়ন থেকে। অনস্ত অভি-সারিকার স্বগৃহে প্রত্যাবর্তন সত্য হ'য়েছে নৃতন জীবন-দর্শনের পটভূমিতে। ডঃ নীহাররঞ্জন রায় রবীক্রমান্দে শীমা-অশীমের নিত্য লীলাটিকে স্থন্দর ভাষায় ব্যক্ত করেছেন। তাঁর কথায় বলি: "অসীম আকাশ আঙিনার ক্ষুদ্র আকাশের মধ্যে ধরা দেয়, ততটকুর মধ্যেই তাহার বিচিত্ররূপ ফুটিয়া ওঠে; আবার এই অথগু বিচ্ছিন্ন আকাশই স্থাবস্তুত আকাশের মধ্যে নিজেকে প্রসারিত করিয়া দিয়া পরিপূর্ণতা লাভ করে। বিশ্বজীবন আমার ব্যক্তি-জীবনের মধ্যে ধরা দিয়া তবে তাহার বিশেষ অভিব্যক্তি লাভ করে। সেই আমার ব্যক্তিজীবনই আবার বিশ্বজীবনের মধ্যে নিজেকে বিস্পিত করিয়া নিজের সার্থকতা খুঁজিয়া পাইতে চায়। এমনি করিয়াই, সীমায় অসীমে, খণ্ডে পূর্ণে, ব্যক্তিজীবনে, বিশ্বজীবনে একটি অশেষ অপরূপ চিরম্ভন লীলা চলিয়াছে; এই नीनाई रुष्टित (मोन्पर्, हेहाई जाननः। ५३ त्मोन्पर्, এই जाननः, हेहात পরিপূর্ণ রসটিকে রবীন্দ্রনাথ আকণ্ঠ পান করিয়াছেন, ভোগ করিয়াছেন। একটি অপূর্ব স্থগভীর রহস্থরপ অফুভব করিয়াছেন।"\*

এই স্থগভীর রহস্তরপের অহতেব সম্ভব হয়েছে দীমায়িতের মধ্যে অসীমের
নিত্য অবস্থিতির ফলে। প্রথম যৌবনে কবি হয়ত' এই সীমা-অসীমের মিলনকে
জ্ঞানের বস্তু হিসাবে জানতেন। সে মহাসত্যের উপলব্ধি তাঁর হয় নি পরিণত
বন্ধসের মানসিক পূর্ণতা না আসা পর্যস্ত। তাই দেখি বারে বারে সম্মুখের পথে
অগ্রসরণ, আবার ফিরে আসা—এ হ্রের নিরস্তর আবর্তন। কবির এ কথা

রবীন্ত্র সাহিত্যের ভূমিকা, প: ৮

২৯৬ নন্দ্ৰতত্ত্ব

মনে হয়েছে বারে বারে যে সম্থ্যের পথে অশাস্ত পদক্ষেপে এগিয়ে চলা নিরর্থক। অনন্তের জক্ত এই গোপ্পন অভিসার একান্তই অর্থহীন। তাঁর চিরজীবনের যে তৃষ্ণা সে তৃষ্ণা বৃঝি আর মিটল না। যে জীবন শাশ্বত, মৃক্ত ও সীমাহীন, সে জীবনের অধিকার কবি বৃঝি পেলেন না। তাই 'মানসী'তে কবির কঠে হতাশার কথা ধ্বনিত হয়ে ওঠে:

শুধু আমারি জীবন মরিল ঝুরিয়া চির জীবনের তিয়াযে। এই দগ্ধ হৃদয় এতোদিন আছে কী আশে ?

কবি সেই অশেষকে আপনার মধ্যে পরিপূর্ণ করে পেতে চান। এই অশেষের উপলব্ধিই হ'ল চিরজীবনের উপলব্ধি। অশেষ কবিকে ধরা দেন না। উন্ধার মত ত্বার গতিতে কবি যথন ছুটেছেন তাঁকে পাবার জ্বল, তথন তিনি দূর থেকে স্থদূর চলে গেছেন আপনার প্রজ্ঞবন্ত কক্ষপথে আরও দূরে যাবার আমন্ত্রণে। কবির সমস্ত ব্যাকুলতা, তার সব আকুতি ব্যর্থ হয়েছে। মিলন হয় নি তাঁর জীবন দেবতার সঙ্গে। তিনি তাঁর কাছে গেছেন, তাঁর আভাস পেয়েছেন, তবু সন্ধান ত' পেলেন না। এই আভাস পাওয়ারও আনন্দ আছে। কবি এই আনন্দটুকুকে দম্বল করেই ফিরে আদেন। ফিরতি পথে তাঁর কঠে গান শুনি, সে গানে ঐ আভাস পাওয়ার আনন্দের প্রকাশ। সে আনন্দ বর্ণে বর্ণে রেখায় বেখায় অপরূপ রূপ মাধুর্যের সৃষ্টি করেছে। তাঁর গান তাঁর কবিতা চিত্রধর্মী হয়েছে। রূপকল্পের অসঙ্কোচ ও স্বচ্ছন্দ প্রয়োগে কবি বিদেহী আনন্দের বার্তাকে রূপময় করে তুলেছেন আমাদেব জ্বা। রূপকল্প ইক্রথম্বর বর্ণবিক্যাদে অনন্ত রূপমাধুরী বিস্তার করেছে। তবে এথানে এ কথা মনে রাথতে হবে যে, এই ফির্তি পথের গানে পূর্ণের পরশের প্রসাদ গুণটুকু ততদিন ছিল না যতদিন না কবি দীমার মধ্যেই অদীমকে প্রত্যক্ষ করে তার এই অনস্থের জন্ম নিরন্তর অভিসারকে পরিহার করেছিলেন। যে দিন তিনি স্পর্শের মধ্যে স্পর্শাতীতের সন্ধান পেলেন, দৃশ্যের মধ্যে দৃষ্যাতীতকে দেখলেন তু'টি নয়ন ভ'রে সেদিন তাঁর জীবন কানায় কানায় পূর্ণ হয়ে উঠল। তিনি বুঝলেন যে, তাঁর দেবতা তাঁর মাটির ঘরে নেমে আদবেন অমরার ঐশ্বর্য ত্যাগ ক'রে। তাই তাঁর কঠে শুনি গভীর প্রত্যয় ভরা পরম আশাসের কথা:

সকাল সাঁঝে স্থর যে বাজে ভূবনজোড়া তোমার নাটে আলোর জোয়ার বেয়ে তোমার ভরী আসে আমার ঘাটে।

ত্তনব কী আর ব্ঝব কী বা, এই ত দেখি রাত্রি দিবা দরেই তোমার আনাগোনা, পথে কী আর তোমায় খুঁজি।\*

এই সত্যটির উপলব্ধির সঙ্গে সঙ্গে কবিমনের পথে পথে চংক্রমণ স্থিমিত হয়ে আদে। কবি ঘরে ফেরেন। এবার তাঁর প্রত্যাবর্তনের পালা। যেদিন থেকে তাঁর ফিরতি পথে চলা হুরু হ'ল, দেদিন থেকে তাঁর উপভোগের হুরু। ফেরার পথে এথানে-ওথানে মহীকহের ভামচ্ছায়ায় হ'দণ্ড বিশ্রামের অবসর আছে। তথন কবি ছ'চোথ ভরে পরিবেশের শোভাটুকু দেখে নেন। তিনি পত্তে, পুষ্পে, শ্রামশঙ্পে সমৃদ্ধ অনস্ত যৌবনা ধরণীকে দেখে নেবার অবকাশ পেলেন—দে দৌন্দর্য আকণ্ঠ পান করলেন। অনস্তের পথে নিরস্তর ধাবমানতার নির্থক অবসাদ কেটে গেল। তার আনন্দ গান হয়ে, স্থর হয়ে ফুটে উঠল। কথায় কথায় বর্ণাঢ্য আলিম্পন আঁকলেন কবি। বাণী চিত্র অপূর্ব স্থন্দর হয়ে উঠেছে কবির অহেতৃক আনন্দের পরশ পেয়ে। থণ্ডচিত্র ও পূর্ণাঙ্গ চিত্রের সহায়তায় কবি গভীরত্বকে, তুরুহ ভাবকে, অন্তহীন আনন্দকে আমাদের মনের ঘাটে ঘাটে পৌছে দিয়েছেন। তাঁর আনন্দের প্রসাদ আমরা পেয়েছি। ঘটে ঘটে সে প্রসাদ অক্ষয় হয়ে আছে। রবীক্রনাথ অনলস প্রয়াসে ছবির পর ছবি এ কৈছেন এই ফিরতি পথ চলায়। অনস্তের পথে রবীক্রমানদের অভিসার ব্যর্থ না হলে, তিনি আবার দীমার মাঝে ফিরতেন না। অভিসার চিরদিনই সেই অশেষের পলায়ন পথের দিকে চলত। আমরাও রবীন্দ্রকাব্যের অক্সতম সৌন্দর্যের আকর রূপকল্পের অম্পুস্ম সৌন্দর্যরূপ থেকে বঞ্চিত হতাম। কেন না কবি যথন অনন্তের পথে যাত্রী তথন তাঁর আনন্দ উপলব্ধি বা আনন্দ পরিবেশনের অবসর কোথায় ? জীবন দেবতার ছলনাময় আহ্বানে কবি যথন ছুটছেন তথন তাঁর বিভ্রান্ত মনের চিত্র আমরা পাই 'চিত্রা' কাব্যগ্রন্থে:

মাঝে মাঝে যেন চেনা চেনা মতে।
মনে হয় থেকে থেকে।
নিমেষ ফেলিতে দেখিতে না পাই
কোথা পথ যায় বেঁকে।
মনে হ'ল মেঘ, মনে হ'ল পাথি,
মনে হ'ল কিশলয়
ভালো করে যেই দেখিবার যাই
মনে হ'ল কিছু নয়।

<sup>\* &#</sup>x27;নি:সংশয়'—গীতিমাল্য

এই হ'ল চলতি পথের বাস্তব চিত্র। সেথানে সবই অনিদিন্ত, রূপহীন, রসহীন। এই আবছা, অসম্পূর্ণ জগৎ ত' কাব্যের বিষয়বস্থ হ'তে পারে না। এই রপহীন জগতের প্রকাশ যদি কাব্যে ঘটে তবে দে কাব্য প্রকৃত কাব্যপদবাচ্য হ'তে পারে না। তাই বলছিলাম যে রবীন্দ্রনাথের সমস্ত কাব্য হ'ল ফিরতি পথের গান। তাই বলছিলাম যে রবীন্দ্রনাথের সমস্ত কাব্য হ'ল ফিরতি পথের গান। দে গানে ফুটে উঠেছে অনস্তকে আভাদে একটু দেখে নেওয়ার অপরিসীম আনন্দ। এর থেকেও বড় আনন্দ, মহত্তর আনন্দ অবশ্য কবি তথনই লাভ করেছেন যথন তিনি সীমার মধ্যে দেখেছেন দেই বিশ্বদেবতার আদন পাতা রয়েছে। দে কথা এখন থাক্। ফিরতি পথে কবি যে গান গাইলেন মনের আনন্দে, দে গানে আনন্দলোকের জাহ্ন, নিত্যকালের মায়া। যে গান রপ-সমুদ্ধ, রসময় ও অপূর্ব ব্যঞ্জনামণ্ডিত, দে গানেই রপকল্পের প্রতিষ্ঠা ও পরিণতি। রূপকল্পের স্পষ্টিতে কবির নিজের ভোগ সমুদ্ধ হ'ল, মাধুর্যমণ্ডিত হ'ল আর অপরের উপভোগের ক্ষেত্রও বিস্তৃত হ'ল। এই হ'ল রবীন্দ্রকাব্যে রূপকল্পের জন্মকথা। বৈরাগ্য-সাধন মন্ত্র বার জীবনমন্ত্র ছিল না সেই রবীন্দ্রনাথ ভোগের ক্ষেত্রকে রসময় করার জন্ম রপকল্পের প্রতিষ্ঠা করলেন তাঁর কাব্যে ও গানে।

কবি যে আনন্দরস আকণ্ঠ পান করেছেন তার স্বাদ তিনি অপরকেও দিতে চেয়েছেন পরিপূর্ণ রূপে। কিন্তু কবি-মানসের অশরীরী দে আনন্দের যথাযথ প্রকাশের ভাষা নেই; কবির সে অন্তভূতি কবির কাছেই সত্য। ভাষায় তার রূপায়ণ করতে হয়। এমন করেই রূপকল্লের স্পৃষ্টি হয়েছে রবীক্রনাথের কাব্যে ও গানে। আমরা এখন এই রূপকল্লের চরিত্র বিচার করব।

কবিগুরুর কল্পনায় নানা ভাবনা রূপ পরিগ্রহ করেছে—তার বেশবাস, তার বর্ণবিক্যাস অপূর্ব। নির্বিশেষ বা অ্যাবষ্ট্রাক্টকে বিশিষ্টরূপে প্রকাশ করা হ'ল কবিমানসের রীতি। রবীন্দ্রনাথ এই রীতির ব্যতিক্রম নন। কলমের আঁচড় কেটে কেটে ছবি তিনি অনেক এঁকেছেন—তাদের কোনটি লিরিকধর্মী, আবার কোনটি বা হয়েছে এপিকের সমগোত্রীয়। কোথাও-বা ব্যঞ্জনা পাঠককে এক নতুন কল্পলোকের প্রাণকেন্দ্রে নিয়ে গিয়ে উপস্থিত করেছে। কোথাও অল্প কথায় ছোট প্রচ্ছদপটে ছোট কথাচিত্র ফুটেছে আবার কোথান বা অনেক কথায় একটি পূর্ণান্দ চিত্রের স্পষ্ট করেছেন কবি। ছোট ছোট আঁচড়ে, অল্প কথায় যে থওচিত্র রবীন্দ্রনাথ এঁকেছেন তার রূপমাধুর্য কম নয়। উদাহরণ দিই। রূপহীন মৃত্যুকে রূপময় করেছেন, সহজ করেছেন, ত্রের্ক য় মৃত্যুক রহস্থকে

আমাদের বোধের কাছে খচ্ছ করে তুলে ধরেছেন রবীক্রনাথ তাঁর বর্ণাঢ্য রূপকল্পের সহায়তায়। যে রূপে মৃত্যুকে দেখি রবীক্রনাথের কাব্যে, দে রূপ ত' ভীষণ নয়। মৃত্যুর দে মোহনরূপ দেখে আমরা মৃথ্য হই। মনে হয় মৃত্যু আমাদের অতি প্রিয়; দে প্রাণের অতি আপনার জন—আত্মার আত্মীয়। ঋষি-কবির দৃষ্টিতে যে রূপটি ধরা পড়েছে, দে রূপ তো আমাদের চোথে ধরা পড়ে না। কবির চোথে যা সত্য হয়েছে দে রূপ ত' আমাদের চোথে সত্য হতে পারে না। কারণ আমাদের চোথ ত' তৈরি নয়। ঋষির ধ্যাননেত্রে যে রূপ ধরা পড়ে সে রূপ ভাষায় বর্ণনা করা যায় না। সে নিবিড়তম উপলব্ধির ভাষা নেই। তাই কবি রূপকের আশ্রয় নেন। কবি ছবি আক্রেন—দেহ হ'ল কথা দিয়ে আঁকা ছবি। তিনি মৃত্যুকে বররূপে কল্পনা করে নেবার জন্ম। মাহ্রুরের প্রাণ যেন নববধু। বর আসছে তার নববধুকে বরণ করে নেবার জন্ম। প্রাণ শিহরিত, কম্পমান। নববধুর সঙ্গে মিলনের প্রত্যাশা তার দেহে মনে। মবীক্রনাথ তার কুশলী লেখনীর টানে মধুর রসঘন কথাচিত্রের স্থি করলেন:

ওগো মৃত্যু সেই লগ্নে নির্জন শয়ন প্রাস্তে এসে। বরবেশে, আমার পরাণবধ্ ক্লান্ত হস্ত প্রসারিয়া বহু ভালোবেসে ধরিবে ভোমার বাল, তথন ভাহারে ভূমি মন্ত্র পড়ি নিয়ো, রজিম অধর তার নিবিড় চুম্বন দানে পাণ্ডু করি দিয়ো।

কবি মনন-সাধনের তুর্লভ মুহুর্তে যে সত্যটি উপলব্ধি করেছিলেন তাকে তিনি সর্বজনবাধ্য ভাষায় পরিবেশন করলেন। যে ছবি তিনি আঁকলেন তার আবেদন সর্বকালের সর্বদেশের মান্ত্র্যের কাছে সত্য। অতি তুরুহ তত্ত্বকে তিনি ঘরোয়া কথায় পরিবেশন করলেন। সকলের মনের কাছে কবির অফুভূতি সত্য হয়ে উঠল বর্ণনার প্রসাদ গুণে। এই ধরনের রূপকল্লের উদাহরণ রবীদ্রকাব্যের সর্বত্র রয়েছে। মৃত্যু সম্বন্ধেই রবীদ্রনাথের আর একথানি অনবভ কথাচিত্রের কথা বলি। মৃত্যুকে কবি জীবনের জন্মদাত্রী মাতা হিসাবে দেখেছেন। সে আর এক মহনীয় রূপ; কবি-মনের সে আর এক নিবিভ উপলব্ধির কথা। জীবন ও মৃত্যু যেন দিন আর রাত্রি; তারা অবিচ্ছিন্ন ধারায় একে অপরের অফুগমন করে। মৃত্যুর কোলেই জীবন আবার নতুন করে জন্ম নেয় পূরাতনের জীব জরাকে ঝরিয়ে দিয়ে। মৃত্যু হ'ল জীবনের উৎস—নবীন প্রাণধারার গলোত্রী। এ সভ্য কবি-স্প্টিতে ধরা পড়েছে। কবি তাকে পরিবেশন করলেন আমাদের কাছে একটি স্থন্মর ছবি এঁকে:

দিনান্তের মৃথ চুম্বি রাজি ধীরে কয়
আমি মৃত্যু তোর মাতা নাহি মোরে ভয়।
নব নব জন্মদানে পুরাতন দিন,
আমি তোরে করে দিই প্রত্যুহ নবীন।

এ ত গেল জীবন মৃত্যুর রহস্থের কথা, লোকায়ত ও লোকাতীতের দম্বন্ধের কথা। আর একটি দম্বন্ধের কথা বলি। প্রেমের পটভূমিতে নরনারীর মধুর দম্পর্ক যুগে যুগে কবি ও সাহিত্যিকদের রসস্জনে প্রেরণা যুগিয়েছে। রবীন্দ্র-কাব্যে প্রেমের বহু বিচিত্র রূপ ফুটে উঠেছে নানা চিত্রের মাধ্যমে। নারীর চিরস্তন লীলা বৈচিত্র্যে মাহ্মের জীবনের প্রেম-আখ্যানকে নিভ্যু নতুন রূপ এবং রঙে স্থন্দর করেছে। পুরুষ পাছে সহজে নারীর প্রেম-লীলার ছলটুকু ধরে ফেলে তাই ত তার প্রেমলীলায় অস্তহীন ছলাকলা। পুরুষ পাছে সহজে নারীকে বোঝে তাই ত কত না ছলে নারী তার সহজ রূপটিকে প্রছন্ম করে রেথেছে; এ ছলাকলাপূর্ণ প্রেমলীলার পরিণতি আত্মনিবেদনে। নারীর সেই চরম আত্মনিবেদনের ধারা অস্থপম রূপকের সাহায্যে কবি নিবেদন করেছেন রিসকজনের কাছে তাঁর 'মহুয়া' কাব্যগ্রন্থে। আমি 'অপরাজিত' কবিতাটির কথা বলচি:

বিম্থ মেঘ ফিরিয়া যায় বৈশাথের দিনে
ত্মরণ্যেরে খেন সে নাহি চিনে;
ধরে না কুঁড়ি কানন জুড়ি, ফোটে না বটে ফুল।
মাটির তলে ভূষিত তরুমূল;
ঝরিয়া পড়ে পাতা,

বনস্পতি তব্ও তুলি মাথা
নিঠুর তপে মন্ত্র জ্পে নীরব অনিমেধে
দহনজয়ী সন্নাাসীর বেশে।
দিনের পরে যায় রে দিন রাতের পর রাতি—
শ্রবণ রহে পাতি
কঠিনতর যবে সে পণ দারুণ উপবাদে
এমন কালে হঠাৎ কবে আসে
উদার অক্লণণ

আবাঢ় মানে সজল শুভক্ষণ;
পূর্বগিরি আড়াল হ'তে বাড়ায় তার পাণি;
করিয়ো ক্ষমা, করিয়ো ক্ষমা, গুমরি উঠে বশী;
নামিয়া পড়ে নিবিড় মেঘরাশি;
অশ্রুবারি বক্তা নামে, ধরণী যায় ভাসি॥
ফিরালে মোরে ম্থ,

এ শুধু মোর ভাগ্য করে ক্ষণিক কৌতৃক।

নারীর প্রেমলীলার বৈচিত্রটুকু তার আত্মনিবেদনের রীতিটুকু অতি স্থন্দর করে কবি আমাদের কাছে তুলে ধরেছেন মেঘ ও বনস্পতির রস্থন একটি চিত্র স্বষ্ট ক'রে। সহজ কথা সোজা করে বললে বক্রোক্তির রসটুকু আর আমরা পাই না। তাই প্রাচীন আলংকারিকেরা কেউ কেউ বক্রোব্জিকে কাব্য প্রাণ আখ্যা দিয়েছেন। নারীর আত্মনিবেদনের সামাগ্র ঘটনাটুকুকে কি বলিষ্ট রেখায়, কি বর্ণাঢ্য ব্যঞ্জনায় কবি অনন্য করে তুলেছেন। এটকু হ'ল কবি ক্বতি। নিপুণ শক্ষ্যনের দ্বারা কবি কথা সাজিয়ে সাজিয়ে ছবি এঁকেছেন-কথার ইন্দ্রজাল স্বষ্টি করেছেন! অন্তপম রূপকল্পের যোজনায় রবীন্দ্রনাথ অসাধারণ। এবার শেষের দিকের রবীন্দ্রকাব্য থেকে একটি উদাহরণ দিই। রবীন্দ্রনাথের একেবারে শেষজীবনের কাব্যে রং হয়ত ফিকে হয়ে এসেছে ; কি হ কথার অভিনব ব্যবহারে ব্যঞ্জনা গভীরতর হয়েছে। তাঁর কবিতা তাঁর ছবিব মতই রংচঙে সাজপোশাক বদল করে আসরে নেমেছে অতি সহজ আটপৌরে পোশাকে। ভাতে তার সৌন্দর্য ক্ষুণ্ণ হয় নি। বরং সে স্বাভাবিক সৌন্দর্যের ছাতি শতগুণ বর্ধিত হয়েছে। শেষ জীবনের কাব্যে বর্ণনার তেমন বাহাত্বরি নেই, শেষজীবনের ছবিতে রঙের কারিগরির একান্ত অভাব। তাই ত তারা এত স্থন্দয় হতে পেরেছে, তাই ত তারা বরণীয় হয়েছে বিশ্বের রসিকজনের সভায়। অনেক কথা দাজিয়ে ছন্দের রং দিয়ে আর তিনি কথা চিত্র আঁকেন নি। এথানে-ওথানে সামান্ত কয়টি আঁচড় টেনে যেমন করে ছবিকে ফুটিয়েছেন ঠিক তেমনি করেই দামান্ত কয়েকটি কথার ব্যবহার করে তিনি অপূর্ব স্থন্দর ছবি তুলে ধরেছেন আমাদের মনের সামনে। এথানে অনেক কথার ভিড নেই। অল্প কথায় তিনি যে জগতের প্রবেশ পথে আমাদের নিয়ে গেলেন সেথানে আমাদের কল্পনা মৃক্তি পেল স্ষ্টির আনন্দকে পুরোপুরি আস্বাদন করার জন্ত। তাই দেটাই হ'ল শিল্পীর সার্থকতর স্কট। আমরঃ

'হঠাৎ দেখা' কবিতাটির কথা বলছি। এককালে যাদের মধ্যে ভালবাসা ছিল এমন হ'টি নরনারীর হঠাৎ দেখা হয়েছে রেলের কামরায়। ভাবপ্রবণ পুরুষের শ্বতি রোমন্থন জ্রুতগামী। তাই সে হঠাৎ নিবিড় কণ্ঠে মেয়েটিকে প্রশ্ন করে যে তাদের প্রেম কি একেবারেই মরে গেছে । মেয়েটি এই আকশ্বিক প্রশ্নে একটু থেমে জবাব দেয়, 'রাতেই সব তারাই আছে দিনের আলোর গভীরে।' এক অতীন্দ্রীয় সত্যের প্রকাশ ঘটলো রূপকের সাহাযেয়। প্রেম মৃত্যুঞ্জয়ী। যেমন করে দিনের আলোর অন্তরালে রাতের সব তারাই ল্কিয়ে থাকে ঠিক তেমনি করেই বর্তমানের প্রত্যক্ষতার অন্তরালে অপ্রত্যক্ষ অতীতের প্রেম শুধু আত্ম-গোপন করেছে। তার মৃত্যু হয় নি। এমনিতর রূপকল্পের ব্যবহারে কবির আশ্বর্য নৈপুণ্য প্রকাশ পেয়েছে তাঁর অসংখ্য কবিতায় এবং গানে। আমরা হদম যন্না, সমৃদ্রের গতি, মানস স্কল্বরী, আলোকধেয়, বিজয়িনী প্রম্থ কয়েকটি কবিতার কথা বিশেষ করে উল্লেথ করছি। এই রূপকের ব্যবহারে বাশুবিকই রবীন্দ্রনাথের জুড়ি নেই, রূপকল্পের ব্যবহারে কবিগুরু অনন্থ সাধারণ।

আগে আমরা বলেছি যে রবীন্দ্রনাথের রূপকল্প কোথাও বা গীতিকাব্য ধর্মী আবার কোথাও বা রূপকল্পে মহাকাব্যের মহৎ ধর্মের ব্যঞ্জনা আছে। এ পর্যন্ত রবীন্দ্রনাথের কাব্য সাহিত্য থেকে আমরা যে কয়টি উদ্ধৃতি আহরণ করেছি তা মূলতঃ লিরিকধর্মী। এবার আমরা এপিকধর্মী রূপকল্পের একটি উদাহরণ দিচ্ছি। এ কথা মনে রাখতে হবে যে, আমরা তাকেই মহাকাব্যধর্মী বলছি ষে রূপকল্পের আধার পূর্ণতর ও ব্যাপকতর হয়েছে। এখানে কবি শুধুমাত্র কয়েকটি কথার সাহায্যে একথানি খণ্ডচিত্র রচনা করে গভীরতর অর্থটুকু ব্যঞ্জিত করেন নি। এই ধরনের রূপকল্লে মূল বিষয়বস্তকে পরিষ্ণৃট করার জন্ম কবি আমুষঙ্গিক বিষয়গুলিরও অবতারণা করেন। এপিক ধর্মী রূপকল্পে তাই বড ক্যানভাসের দরকার। সেখানে অনেক কথা, অনেক ছবি ভিড় করে। মহাকাব্যের আখ্যান বস্তু যেমন স্থবৃহৎ পটভূমিকাকে আশ্রম করে ঠিক তেমনি ধার! এপিক ধর্মী রূপকল্পে অনেক কথায়, নানান রঙে একটি পূর্ণাঙ্গ কথাচিত্র আঁকার প্রয়াদ আছে। শুধুমাত্র ইন্দিতে-আভান্দে মূল ভাবটিকে রূপায়িত করার কথা কবি ভাবেন না। কবি তাঁর গভীর অহভবকে পরিপূর্ণ রূপে ফুটিয়ে তোলার জন্ম কথার পর কথা সাজিয়ে ছবির পরে ছবি এঁকে চলেন। সবটা মিলিয়ে যে আবেদন রসিকজনের কাছে গিয়ে পৌছায় তা অপূর্ব মাধুর্বরনে পরিপর্ণ! 'হাদ্য ষমুনা' কবিভার রবীজ্ঞনাথ এই ধরনের এপিকধর্মী রূপকল্লের

ব্যবহার করেছেন। মাহুষের হৃদয়কে কবি ষমুনার সঞ্চ তুলনা করেছেন। হৃদয়-য়মুনার ত্ই তটের, তার নীল জলের দে কি বান্থবাহুগ বর্ণনা। নদীতীরের সবটুকু সৌন্দর্য কবি মন আহরণ করেছে নিখুঁত ভাবে, তার পরে দে সৌন্দর্যক হৃদয় য়মুনার ত্ই তীরে প্রতিষ্ঠিত করেছে। বর্ধার য়মুনা প্রাণবেগে উচ্চুল। তার ত্ই তীরে মেঘ নেমেছে নদীর জল বর্ধণের প্রত্যাশায় অধীর। শ্রামদ্বাদলে উভয় তীর সমাচ্ছয়, বনস্থলী পুস্পগদ্ধে আমোদিত। দে শোভায় মাহুয় মৃশ্ধ হয়; নারী কলস ভাসিয়ে দেয় জল নিয়ে ঘরে ফেরার কথা ভূলে গিয়ে। তার মনে মনে স্মৃতি রোমস্থন চলে বঞ্লবনের মায়া তাকে মোহগ্রস্থ করে। যদি সোনারী সানাথিনী হয় তবে তারও রসঘন চিত্র আছে এই কবিভাটিতে। য়ম্নার জলে মাহুয় ত শুয়ু গাগরি ভরেননিতেই যায় না; স্নানাথিনীদের ভীড়ও ত সেখানে হয়।

ভাই কবি তাঁর মানসীকে উদ্দেশ্য করে বলেছেন যে তাঁর হৃদয় যমুনাতে তাঁর মানসী অবগাহন-স্নানও সেরে নিতে পারেন। সে স্থনীল জলের সোহাগ বছই মধুর। তার ভাষাহীন স্পর্শে অকথিত অনেক কথাই বলা হবে। কবির মানসী তাঁর হৃদয়ের মর্মাবাণীটুকু গ্রহণ করতে সক্ষম হবেন। সবশেষে হৃদয়-ষমুনার নীল জলে আত্মবিলুপ্তি ঘটাবার জন্ম কবি তার মানসীকে আহ্বান করেছেন। পরিপূর্ণ মিলন হয় এই আত্মবিলুপ্তির মধ্য দিয়ে। আত্মনিবেদনের ধারা দার্থক হয় দয়িতার পরিপূর্ণ আত্মদানে। কবির হৃদয় যমুনার অতলাস্ত গভীরতা; পরিপূর্ণ নৈঃশব্দ যেথানে। কবি তাঁর মানসীকে জীবনের সমস্ত জালজ্ঞাল তীরে ফেলে রেখে সেই নিস্তর অতলে অবগাহনের জন্ম আহ্বান জানাচ্ছেন। সেথানে সকল কর্মের অবচ্ছেদ, সমস্ত ভাবনার শাস্তি। সেই মহাশান্তিকে কবি মৃত্যু আখ্যা দিয়েছেন। এই পূর্ণাঞ্চ-চিত্রটির সঙ্গে পূর্ব-উদ্ধৃত থওচিত্র গুলির একটা বর্ণগত প্রভেদ রয়েছে। শেলীর স্বাইলার্ক কবিতাটির কথা আবার বলি। কয়েকটি লিরিকধর্মী রূপকল্লের সমাবেশ হয়েছে সেথানে। তাকে আমরা এপিকধর্মী বলব না কারণ সব কয়টি চিত্রই থগুচিত্র—টুকরো টকরো করে পৃথক পটভূমিতে আঁকা হয়েছে। আর রবীন্দ্রনাথ একথানি স্থপরিসর ক্যানভাদে স্বৃহৎ চিত্রের অবতারণা করেছেন তাঁর 'হৃদয়-যমূনা' কবিতায়। শেলীর চিত্রগুলি স্বয়:-প্রধান, পূথক এবং অসংলগ্ন। তারা পূথক ভাবে একই ভাবকে ছোভিত করেছে। আর 'হৃদয়-যমুনা' কবিতায় অনেক শুলি ভাব একদলে ছোভিত হয়েছে একটি মূল ভাবের উদ্দীপনের জন্ম এবং

৩০৪ নন্দনতত্ত্ব

এই সমন্ত ভাবচিত্র একটি বৃহৎ পটভূমিকায় বিধৃত। একেই আমরা এপিকধর্মী রূপকল্প বলছি। এই ধরনের এপিকধর্মী রূপকল্প সকল সাহিত্যেই আছে। রবীক্র-কাব্যে উভয়বিধ রূপকল্পের প্রাচূর্য বিশায়কর। এই ভাবগছীর থগুচিত্র ও পূর্ণ চিত্রগুলি রবীক্র-কাব্যকে প্রভাত স্থর্যের অপূর্ব রূপচ্ছটায় স্থ্যমা মণ্ডিত করেছে।





## অবনীজ্ঞনাথের শিল্পদর্শন

মনস্বী নন্দনতত্ত্বিদ অবনীন্দ্রনাথের নন্দনতত্ত্বে সিংক্রিটিজমের লক্ষণ হয়তো খুঁজে পাবেন; দেই দন্ধান এবং আবিষ্কার অনুসন্ধিৎস্থ পাঠককে প্রাচ্য ও পাশ্চাত্যের আধুনিক ও প্রাচীন নন্দনভত্ত্বের বিভিন্ন শাথায় বিচরণে দোৎস্থক করে তুলবে। বৃদ্ধঘোষ, আনন্দবর্ধন, আরিস্ততল, ক্রোচে প্রমুথ অন্মানারণ আলংকারিক ও সৌন্দর্যদর্শনবেত্তারা নন্দনতত্ত্বের আলোচনা ক্ষেত্রে অবনীন্দ্র-নাথের সমানধর্মা। ভারতীয় শিল্প সাধনার ঐতিহ্যকে বিশ্বসাধনার সঙ্গে তিনি যুক্ত করেছিলেন তাঁর শিল্পচেতনায় পূর্ব, পশ্চিম, বিগত ও অনাগতকাল বিধৃত হয়ে আছে। এই কাল-দীমাকে, এই ঐতিহ্যবাহকতাকে অনায়াদে অতিক্রম করলেন অবনীন্দ্রনাথ তার কালজ্মী স্বাষ্ট্রতে, মননে ও চিম্বনে। শিল্প স্ষ্টিতে তাঁর সাধনা ছিল স্বরাজ্য সাধনা। তাঁর শিল্প চিন্তায় ও শিল্পদর্শনে, তাঁর মননের এই স্বরূপ লক্ষণটকু হ'ল প্রবশ্যতার সম্পূর্ণ অস্বীকার। এই বশ্যতাটকু. তা যে কোন রূপেই আম্বন্ধ না কেন, যে বলিষ্ঠ শিল্পতত্ত্বের প্রণয়ন পরিপন্থী এটি তিনি মনে প্রাণে গ্রহণ করেচিলেন। তাই তো 'উমার তপশ্যা' শীর্ষক যে বিখ্যাত চিত্রটি আচার্য নন্দলাল এ কে ছিলেন সে সম্বন্ধে শিল্পীগুরু অবনীন্দ্রনাথ শিষ্য নন্দলালকে যে নির্দেশ দিয়েছিলেন অনবধানবশতঃ তা প্রতাাহার করে নিতে তিনি বিন্মাত্র সঙ্কোচ বোধ করেন নি। শিল্পীর সত্য শিল্পীর একাস্ত আপন ধন! শিল্পী তাঁকে সৃষ্টি করেন, অবনীন্দ্রনাথ বললেন, আন্তপ্রেরণায়। সেই শিল্পস্থার বিচার করেন কলা রসিকেরা; অন্ধের হস্তিদর্শন ঘটে। নানান জনে নানান কথা বলেন। তাই ভগিনী নিবেদিতার মতো শুদ্ধচিত্ত উৎস্থীকৃত প্রাণা কলার্সিক যথন অবনীন্দ্রনাথের বিশ্বজনীনতাকে প্রত্যক্ষ করেছিলেন তথন দেখি ভারতীয় কলা সাধনার অন্ততম পথিকুৎ আচার্য কুমারস্বামী অবনীন্দ্রনাথের চিত্রকলায় শুধুমাত্র তাঁর 'ভারতীয়ত্বটুকুকে' প্রোচ্ছল মৃতিতে প্রতাক্ষ করলেন। তিনি অবশ্য শিল্পীর শিল্পসাধনায় ইউরোপীয় ও জাপানী রীতিটুকুও প্রত্যক্ষ করেছিলেন। এ প্রসঙ্গে এ কথা শ্বরণ করা দরকার যে অবনীন্দ্রনাথ সম্বন্ধে যে 'ভারতীয়ত্বের' গুণ আরোপিত হয়েছে তা তিনি উত্তরাধিকারস্থরে লাভ করেন নি; তাতিনি অর্জন করেছিলেন অনেক আয়াদে বতু সাধনার ফলশ্রুতি হিসেবে। অবনীন্দ্রনাথ বললেন, সুর্যের কণা দিয়ে গড়া

কোনার্ক মন্দির, প্রেমের স্থপন দিয়ে ধরা তাজ, এ গুলোতে ই কী ভারতীয় বলেই আমাদের জন্মগত অধিকার ? ভারতবাদী বলেই কী এগুলো আমাদের হল ? তিনি জোরের সঙ্গে বললেন, না, তা হ'তেই পারে না। এই সব শিল্পের নিমিতি, এদের আমরা ভারতীয় হিদেবে নিজের বলবার অধিকার অর্জন করব শুধু সেই मिन, **रामिन भिन्नाक आम**ता लांख कत्रव, छात शृर्द नम्र। भिन्न स्मिन আমাদের হবে, যেদিন জগৎ বলবে এ দবই তো আমাদের।—আমাদের শিল্পও তোমাদের। আমাদের দেশে শিল্পশান্তীরা শিল্পকে 'অনক্সপরতন্ত্রা' আখ্যা দিয়েছেন। শিল্পের সাধনায় যিনি আত্ম-নিমগ্ন, কি দেশের কি विरम्भात প্রাচীন এবং নবীন সব শিল্পের ভোগ তারই ভাগ্যে ঘটে। 'দেশ দেশ, করে সোচচার হ'য়ে যে জাতীয়তার ঘোষণা আমরা করছি, অবনীন্দ্রনাথ তার বিরোধিতা করেছেন শিল্পের ক্ষেত্রে। বহস্য ক'বে তিনি বললেন যে আমাদের দেশ ব'লে ডাক দিলে দেশটা হয়তো বা আমার হ'তেও পারে, কিন্তু দেশের শিল্পের উপরে আমার দাবী যে গ্রাহ্ম হবে না, দেটা ঠিক। তা যদি হ'ত তবে কালাপাহাড থাকলে সেও আজ আমাদের সঙ্গে ভারতশিল্পের চ্ডা থেকে প্রত্যেক পাথরটির উপরে সমান দাবী দিতে পারতো; কেন না কালাপাহাড ছিল ভারতবাদী। শিল্পীগুরু সেই অধিকার অর্জন করেছেন জীবনব্যাপী সাধনা দিয়ে। প্রাচীন কবিরা কাব্যকথা, শিল্পকথা, গীতিকখাকে 'রসক্ষচিরা' আখ্যা দিয়েছিলেন; শিল্পীগুরু এই ব্যাখ্যা গ্রহণ করেছিলেন; শিল্প হলাদৈকময়ী, শিল্প অন্যূপরতন্ত্রা। রসিক কবি এ দেরই শিল্প বরণ করেন। তা সে ভারতীয়ই হোক বা অন্ত দেশীয়ই হোক, তাতে কিছু এনে যায় না। তাই ত' শিল্প আলোচনার ক্ষেত্রে ভৌগোলিক সীমাটা একেবারেই প্রাসন্ধিক নয়। শ্রীমৎ ওকাকুরা যে অধিকাংশ ভারতীয়ের থেকে অধিক ভারতীয় ছিলেন, শিল্পের শ্রীক্ষেত্রে সে কথা শিল্পগুরু আমাদের বলেছেন, শুনিয়েছেন এই ভারতীয় "শিল্পের যথার্থ অমুরাগী বিদেশীটির ইতিহাস।" শিল্পের জগতে তাঁর সব শিল্পেই অধিকার ছিল—ভারতীয়, জাপানী, ইউরোপীয়—কেন না তিনি শিল্পে অধিকার্ট্র অর্জন করেছিলেন। (ওকারুরার মত অবনীন্দ্রনাথও শিল্পপথের পথিক ছিলেন বলেই তাঁরও সব শিল্পেই অধিকার ছিল। তাঁকে ভারতীয় রূপে চিহ্নিত করলে তাঁকে বোধহয় সম্মানের গুরুভারটকু দিতে চেয়ে আমরা তাঁর সমান লাঘবই করে বসব। 'শিল্পের অধিকার' প্রবন্ধে তিনি

(১) भिल्ल परिकातः वाराभन्ती भिन्न श्रवसावनी जहेता।

বললেন স্বাপানের শিল্প আয়োজন, আমাদের শিল্প আয়োজন, ইউরোপের শিল্প আয়োজন—সবগুলো দিয়ে থিচুড়ি রাধলে রস সৃষ্টি হ'তে পারে কিন্তু সেটাতে শিল্পরসের আশা করাই ভূল। প্রত্যেকে স্বতন্ত্রভাবে মনের পাত্তে শিল্পরসকে ধরবার যে আয়োজন ক'রে নিলে দেইটেই হ'ল ঠিক আয়োজন তাতেই ঠিক জিনিসটি পাওয়া যায়। ... আর্টিষ্টের অন্তর্নিহিত অপরিমিতি (বা ইন্ফিনিটি) আর্টিস্টের স্বতন্ত্রতা (ইনডিভিজুয়ালিটি)—এই সমস্তের নিমিতি নিয়ে যেটা এলো সেইটেই আট।" এই শিল্লের প্রথম এবং প্রধান গুণ হ'ল তার সিমপ্লিসিটি বা আড়ম্বরশূণ্যতা; আড়ম্বরের বাহারকে বাদ দিলেই শিল্পের ভৌগোলিক সীমার অলংকরণ শিল্পের গা থেকে থদে পড়ে গেল। শিল্প ভার স্বকীয় সত্তায় উজ্জ্বল হ'য়ে দেখা দিল; তা মোঘল, রাজপুত, গ্রীক বা বাইজান্তীয় কোনটাই নয়। এই যুক্তি পদ্ধতির স্থত্ত ধরেই অবনীশ্রনাথ বললেন অলস শিল্পীর হাতে তার পর্বস্থরীদের শিল্পের উত্তরাধিকার কথনই এসে পৌছায় না। তা যদি পৌছাত তবে অলস মামুষও শিল্পী হ'য়ে উঠত। অবনীক্রনাথ এর ঘোরতর বিরোধী। তিনি বললেন 'অলসম কুতে। শিল্পং ?" দেশে পূর্বে বারো মাসে তেরো পার্বণ ছিল, সে জন্যে সেকালে কাজেরও কামাই হয় নি, জীবনেরও কমতি ছিল না—শিল্পেরও নয়, রুসেরও নয়, রসিকেরও নয়। অতএব বোঝা গেল অলস জীবন শিল্পীর নয়; আর তা নয় বলেই শিল্পে অধিকার জন্মগত বা প্রথাগত নয়; তা অর্জন-সাপেক্ষ। আর অর্জন-সাপেক্ষ वरलंडे खबनीक्षनाथ अकठी स्वनीर्घ जीवरनंत माधना निरंग्न ज्याकिष्ठ जाभानी, ইউরোপীয় এবং ভারতীয় শিল্প পদ্ধতিকে আয়ত্ত ক'রে আতান্থ করেছিলেন। শুধুমাত্র আয়ন্ত করলে তাঁকে ইকুলেক্টিক (Eclectic) আখ্যা দিতাম ; আত্মস্থ করেছিলেন বলেই তাকে 'সিংক্রিট' আখ্যা দিয়েছি।

ধে সিংক্রিটিজমের কথা বললাম তা হ'ল অবনীন্দ্রনাথের নন্দনতত্ত্বের কেন্দ্র-ধারণা। শিল্প দার্শনিক হিসেবে অবনীন্দ্রনাথ যে সব তত্ত্বের সমন্বয়ের প্রয়াসী হ'লেন তা হ'ল শিল্পের স্থবিস্তৃত পরিসরে সৌন্দর্যসাধনা ও কলাসাধনা সমার্থক কি না; আর তারা যদি সমার্থক হয় তা হ'লে সত্যের সঙ্গে তাদের কি কোন প্রাসন্ধিক সম্বন্ধ আছে? অর্থাৎ এ প্রশ্ন করা চলে যে মান্থবের শিল্পসাধনা কি সৌন্দর্য-সাধনারই নামাস্তর ? রং তুলি দিয়ে যে মৃতি শিল্পী গড়ে তা কি বাস্থবের প্রতিচ্ছায়া মাত্র ? এই বাস্থব বলতেই বা আমরা কি বৃঝি ? যে

राश्यती मिक्क श्वरक्कावनी खंडेवा।

সত্য বস্তুকে আশ্রয় করে থাকে অর্থাৎ বস্তুগত সত্য তা-ই কি বান্তব ? যদি আমাদের বস্তু-ধারণার সঙ্গে সভ্য-ধারণাকে এইভাবে মিশ্রিত করে তুলি তা হ'লে শিল্প কি শুধুমাত্র অনুকৃতি-আশ্রয়ী হবে ? শিল্পীগুরু যথন তাঁর 'বাগেশরী শিল্প প্রবন্ধাবলী' গ্রন্থে আলোচনা প্রসঙ্গে এই সব সমস্থার সমাধান খঁজতে চেয়েছেন তথন আমরা প্রত্যক্ষ করেছি কোথাও তিনিগ্রীক মনীষী আরিস্ততলের কোথাও বা ভারতীয় পণ্ডিত আনন্দবর্ধনের আবার কোথাও বা জার্মান দার্শনিক হেগেলের চিন্তার দামিল হয়েছেন; তাঁর চিন্তার দামীপ্যটুকু আমাদের ঐৎস্থক্যকে প্রাণবান করেছে। আনন্দবর্ধনের মতই তিনি ব্যঞ্জনার কথা বলেছেন। শিল্পপাণ হ'ল বাজনা। অবনীন্দ্রনাথ একে বললেন 'লাবণা'। এই 'লাবণ্যটুকু' শিল্পকর্মের মধ্যে শিল্পীর অসাধারণ অবদান। 'লাবণ্যটুকুই শিল্পকে শিল্প পদবাচ্য করে। পশ্চিম আকাশের সূর্যের আলো এসে পড়ল পাহাড়ের চূড়ায়; আর শিল্পী প্রত্যক্ষ করলেন সেই রূপে আর এক পৃথিবী আর এক জগৎ। সে জগতে হৃঃথ আছে, বিরহ আছে; আর সেই বিরহ থেকে অবনীন্দ্রনাথ আঁকলেন উমার পতিগৃহে প্রত্যাবর্তনের ছবি। শিল্পসৃষ্টি হ'ল, স্থন্দরের প্রতিষ্ঠা ঘটল ; তবে তারা সত্য বা বাস্থবকে অনুসরণ করল না। শিল্পী এই অবান্তব লাবণ্যকে সৃষ্টি করলেন প্রাকৃতিক দুশ্রে: আবিদার করলেন দেই লাবণাের উৎসকে পরাপ্রাকৃতিক রহস্তের মধ্যে। অবনীন্দ্রনাথ সেই শিল্পস্থার কথা বললেন যা প্রকৃতির ঐশ্বর্যের অস্তম্ভলে প্রবেশ ক'রে তার স্বরূপটুকু উদঘাটিত করে। শিল্পীগুরু শিল্পীর দৃষ্টি ও তার স্পষ্টর পারষ্পরিক সম্বন্ধটুকু ব্যাখ্যা করতে গিয়ে বললেন ; "সমস্ত ইন্দ্রিয় দিয়ে স্পষ্টর দিকে এই অভিনিবিষ্ট দৃষ্টি—এই টুকুই ভাবুকের সাধনার চরম হ'ল তা ত' নয়, স্ষ্টির বাইরে যা তাকেও ধরবার জন্মে ভাবুক আর এক নতুন ক্ষেত্র খুললেন— খুবই প্রথর দৃষ্টি যার এমন যে দূরবীক্ষণ যন্ত্র তাকেও হার মানালে মারুষের এই মানদ ক্ষেত্র, চোথের দৃষ্টি যেখানে চলে না-দূরবীক্ষণের দূরদৃষ্টিরও অগম্য দে স্থান। মাহ্ন্য এই আর এক নতুন দৃষ্টির সাধনায় বলীয়ান হয়ে নিজের মনের দেখা দিয়ে বিশ্ব-রাজ্যের প্রপারেও সন্ধানে বেরিয়ে গেল—সেই রাজত্বে যেখানে স্ষ্টের অবগুঠনে নিজেকে আবৃত করে ম্রষ্টা রয়েছেন গোপনে—

"যথাদর্শে তথাত্মনি যথা স্বপ্নে তথা পিতৃলোকে যথামপ্রমূপরীর দদৃশে তথা গন্ধর্বলোকে ছায়াতপ্রোরিব ব্রহ্মলোকে।" (২।৬।৫ কঠোপনিষৎ)

১। দৃষ্টি ও স্ষট : বাগেশরী শিল্প প্রবন্ধাবলী দ্রপ্তব্য।

এই শিল্প দৃষ্টি কষ্টি-রহস্থের কেন্দ্রছলে অন্থপ্রবেশ করে অষ্টার ঐশর্যের সন্ধানটুকু নেয়; আর তাই ত'কবি ও শিল্পীরা এই দিতীয় অষ্টার অসীম গৌরবে গরীয়ান হ'য়ে ওঠেন এই শিল্প-কৃষ্টির প্রসাদ গুণে।

শিল্প যদি বস্তুকে অমুসরণ করত তা হ'লে শিল্প বিচারে একটা বড় ফাক থেকে যেত। অবনীন্দ্রনাথ বললেন তা হ'লে Photography হ'ত সবচেয়ে বড় শিল্পকর্ম ও হরবোলার বুলি হ'ত সঙ্গীতের রাজা। কিন্তু এই ধরনের অমুকৃতি কর্মে শিল্পীর স্বাধীনতা ব্যাহত। তাই অবনীন্দ্রনাথ এদের শিল্পলোকে প্রবেশ করতে দিলেন না। তাঁর নন্দনতাত্ত্বিক ধারণার বলিষ্ঠতায় তিনি শিল্পীর স্ব বশ্যতাকে এতথানি মর্যাদা দিলেন যে 'ভারতশিল্পের ষড়ক্র' গ্রন্থে তিনি একথা বলতে ছিধা করলেন না যে যথার্থ শিল্পীর জন্ম কোন বিধি-বিধান নেই, বিধি-বিধানের নিষেধটকু থাকে শুধুমাত্র শিল্প-শিক্ষার্থীর জন্ম। শিল্পী সৃষ্টি করেন আপন আনন্দে। শৈল্পিক আনন্দে শিল্পী আপন পরিপূর্ণতা খুঁজে পান এবং এই আনন্দের মহত্তের কথা ভারতীয় নন্দনতত্ত্বে সোচচার কঠে বার বার ঘোষিত হয়েছে। শিল্প আনন্দ উৎস থেকে সজ্ঞাত এবং শিল্পের লক্ষ্যই व्यानन । এই দেশের প্রাচীন আলংকারিক মম্মট এবং ওদেশের আধুনিক চিম্ভানায়ক জর্জ সাণ্টায়ন এই ধরনের স্বষ্টির কথা বলেছেন। তবুও অবনীন্দ্রনাথের নন্দনতত্ত্ব স্পৃহাহীন উদ্দেশ্যবিহীন যে শিল্পানন্দের কথা পড়ি তার ধারণা তার একান্তই নিজম্ব। তিনি তাঁর "নিয়তিকত নিয়ম রহিত" তত্ত্বে শিল্পের যে রূপটি আঁকলেন তা একদিকে যেমন আরিততলীয় "মাইমেসিদ" তত্ত্বের সঙ্গী হ'ল অন্তদিকে আবার তা আধুনিক ইউরোপের কপি থিয়োরীকে অস্বীকার করল; অফুরুতির মধ্যে শিল্পী যথন আপন মনের মাধুরী মিশায়ে রূপ এবং রদের সংযোজন করেন তথন স্বষ্ট বস্তুটি স্বমহিমায় অনন্য হ'য়ে ওঠে। এই অনামাদিতপূর অন্যতাটুকু আসে অবনীন্দ্রনাথ কথিত 'লাবণ্যের' সংযোজনে; ভোজ্যবন্তর স্বাদ হ'ল লবণকেন্দ্রিক, শিল্পীর স্বাদও এই 'লাবণ্যে'। লাবণ্যটুকু সৃষ্টি করা কি শিল্পীর ঐচ্ছিক ক্রিয়ামাত্র। সাধারণ মনস্তাত্ত্বিক অর্থে একে ঐচ্ছিক ক্রিয়া বলব না। অবনীন্দ্রনাথও তা বলেন নি। তিনি একে লীলা আখ্যা দিয়েছেন। শিল্পীর এই শিল্পীলায় অপ্রত্যক প্রত্যক্ষণোচর হ'য়ে ওঠে। যা প্রত্যক্ষ তার মধ্যেই শিল্পী এই অপ্রত্যক্ষকে ধরে দেন। তাঁর শিল্পব্যঞ্জনায় এই অপ্রত্যক্ষ সত্য হ'য়ে ওঠে। অবনীন্দ্রনাথ বললেন :

১। অরপ নারপঃ বাগেশ্বী শিল্প প্রবন্ধাবলী।

'চীনদেশে তাও ইষ্ট সাধক—শিল্পের দিক দিয়ে অপ্রত্যক্ষ সাধনার অনেকগুলি উপায় এ দের ছবি থেকে পাই। তাঁদের প্রধান কথা হ'ল এই যে, পটের ধৌত অংশ ( সাদা জমি ) এবং লাঞ্ছিত এবং রঞ্জিত অংশের মথামথ হিসেবের উপরে ছবির ভাবের বিস্তৃতি নির্ভর করছে; তারা বলেন যে ঘর সাজানোর বেলায় নানারপ জিনিস দিয়ে ঘর ভতি করা মানে ঘরের প্রসার ও সঙ্গে সঙ্গে মনের এবং দৃষ্টির প্রদার নষ্ট করা। এই হ'ল তাঁদের মৃত এবং এইভাবে অপ্রত্যক্ষের সাদ শিল্পকাজে পৌছে দেবার উপদেশ তারা দেন। এই অপ্রতাক্ষ প্রতাক্ষের পথে রিষকদের মনে উদয় হয়। এটি কেমন ক'রে ঘটে, শিল্পী কেমন ক'রে এই অসাধ্য সাধন করেন তা সকল ব্যাখ্যার অতীত। একমাত্র লীলাতত্ত্বর সহায়তায় এর ব্যাখ্যার প্রয়াদ করা যেতে পারে। শিল্প-লাবণ্য এই অপ্রত্যক্ষ-প্রতাক্ষের সংযোগের ফলপ্রতি। এই ধারণাগুলি অবনীন্দ্রনাথের নন্দ্রনতত্ত্ব দুঢ়পিনদ্ধ। তিনি বলেছেন শিল্পীর লীলায় এই লাবণ্যের উৎসার; এই লীলা অকারণ পুলক প্রস্থত, উদ্দেশ্যের ব্যঞ্জনা তার মধ্যে থাকলেও তার বন্ধন এবং শাসন সেথানে নেই। শিল্পীর এ লীলা হ'ল বিশ্ব-বিধাতার স্ষ্টেলীলার সমগোত্রীয়। তাই তো এ লীলায় যে আনন্দের উদ্বর্তন তা হ'ল 'ব্রহ্মস্বাদ সহোদুর'। স্বাষ্ট্রর মধ্যে শিল্পী যথন সম্পূর্ণরূপে আত্ম-বিলোপ ঘটায় তথন শিল্পীর ও শিল্পের আত্ম-সমীকরণ ঘটে। এর সাঙ্গীকরণের পরের অবস্থা হ'ল বিযুক্তি, আত্ম-বিচ্যুতি। শিল্পীর মানস-প্রকরণে এই সাঙ্গীকরণ ও আত্ম-বিচ্যতি সমান সত্য; অবনীন্দ্রনাথ এই নন্দ্রনতান্ত্রিক সত্যটিকে প্রচার করলেন। প্রথ্যাত ইতালীয় নন্দনতাত্ত্বিক 'বেনেদেতো ক্রোচে' এই বিযুক্তি-করণকে আখ্যা দিলেন 'De-Subjectification of Subjective feelings': এই প্রদক্ষে অবনীন্দ্রনাথও ক্রোচের নন্দ্রনতাত্ত্বিক চিস্তার ক্ষেত্রে অত্যস্ত কাছাকাছি এসেছেন। অগ্রচারী পিতৃব্য রবীক্রনাথও নন্দনতাত্ত্বিক চিস্তায় অবনীন্দ্রনাথের সহচর হয়েছেন বহুবার। রবীন্দ্রনাথের 'সেই স্তা যা রচিবে তুমি' তত্ত্ব অবনীন্দ্রনাথের শিল্প সত্যের ধারণায় অমুস্থাত। শিল্পীর রচনাটাই বড কথা। মেঘদতের মেঘের কথা বলা শক্ত, ভাব প্রকাশের শক্তি আছে কী না এ কথা মহাকবি কালিদাস একবারও ভেবে দেখেন নি, অচল মেঘকে মহাকবি দিলেন 'মামুষের বাচালতা'। বস্তুতগ্রের ধার তিনি ধারেন না। কল্পনার আব্রুয় তিনি 'মেঘদূতের' সৃষ্টি করলেন ! অবনীন্দ্রনাথ এই প্রসঙ্গে বললেন ?:

<sup>்</sup> ১। শিল্প ও দেহততঃ বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী।

**"অগ্নথারতি হ'ল** আর্টের এবং রচনার পক্ষে মন্ত জিনিস, এই অন্থথারতি দিয়েই কালিদাসের মেঘদূতের গোড়াপত্তন হ'ল, অন্থথারতি কবির চিত্র মান্থয়ের রূপকে দিলে মান্থয়ের বাচালতা। এই অসম্ভব ঘটিয়ে কবি সাফাই গাইলেন ২থা—

"ধূম জ্যোতি সলিলমক্ষতাং সন্নিপাতঃ ক মেঘঃ সন্দেশার্থাঃ ক পটকরণৈঃ প্রাণাভির প্রাপণীয়াঃ।"

ধম আলো আর জল-বাতাস আর শরীর, তাকে শরীর দাও মাহুষের, তবে তা দে প্রিয়ার কানে প্রাণের কথা পৌছে দেবে ? বিবেক ও বৃদ্ধিমাফিক মেঘকে মেঘ রেখে কিছু রচনা করা কালিদাসও করেন নি, কোন কবিই করেন না। তাঁরা যথন সৃষ্টি স্থথের উন্নাদে মেতে ওঠেন, তথন অসম্ভবও সম্ভব হয়ে ওঠে এই স্ষ্টেলীলার প্রদাদে। এ লীলায় শিল্পীর আত্যন্তিক অধিকার। নাথের যে শিল্প-লীলা ধারণার কথা বলেছি সেই প্রসঙ্গেও রবীন্দ্রনাথ স্মরণায়। তারা উভয়েই বলেছেন সে শিল্প হ'ল শিল্পীর লীলা সম্ভত। সে লীলা উদ্দেশ্য-বিহীন হলেও হয়তো আনন্দ সৃষ্টির একটা অলিখিত উদ্দেশ্য সাধনের কথা এর মধ্যে উহা হয়ে থাকে। তাই শিল্প স্প্রিমূলে অকারণ পুলক থাকলেও এই পুলকের একটা লক্ষ্য দন্ধানের ইতিবৃত্ত রয়ে গেছে। সেই ইতিবৃত্তের সন্ধান করেছেন নন্দনতান্থিকেরা। পুলক আম্বাদনের অলিথিত ক্ষেত্রে সে উদ্দেশ্য পরিশীলিত। ম<u>হাদার্শনিক কাণ্ট</u> তাকে আখ্যা দিলেন 'purposiveness without a purpose' অৰ্থাৎ উদ্দেশ্যবিহীন উদ্দেশ্য। সাধারণ ভাষায় গতামুগতিক ভাবনায় যদি আমরা শিল্প উদ্দেশ্যের ব্যাখ্যা করি তা হ'লে ভ্রান্থির সম্ভাবনাট্রকু থেকে যায়। তাই শিল্পের উদ্দেশ্য, নন্দনতাত্ত্বিক লক্ষ্য, তাকে বিশেষ মর্যাদা দেবার জন্ম নন্দনতাত্ত্বিকদের মধ্যে একটা উৎসাহ দেখা যায়। শিল্পের লক্ষ্যকে বিশেষভাবে চিহ্নিত করার প্রয়াস সেথানে অতি স্পষ্ট। এই প্রয়াসটুকু একদিকে যেমন কাণ্টে প্রত্যক্ষ তেমনি ভারতীয় নন্দতত্ত্বেও তা অতি প্রত্যক্ষ। অবনীন্দ্রনাথের নন্দনতত্ত্বও আমরা এই শিল্পানন্দ, এই শিল্প উদ্দেশ্য এবং তাদের উৎস-ভূমি শিল্পীর লীলা-ধারণায় এক অত্যাশ্চর্য স্বকীয়তা লক্ষ্য করেছি। তা একদিকে যেমন ভারতীয় অন্ত দিকে তেমনি অভারতীয়ও বটে। এক কথায় অবনীন্দ্রনাথের নন্দনতত্ত্ব তাঁর মহৎ শিল্প-চেতনাকে কেন্দ্র করে আব্তিত হ'মে এক বিশেষ রূপ পরিগ্রহ করেছে। তাই বলছিলাম অবনীক্রমাথের যে সিনক্রিটিজমকে লক্ষ্য করেছি তা কিছু প্রাকরণিক। প্রকরণ

৩১২ নন্দনভত্ত্ব

সম্বন্ধে বলা চলে, আদিক সম্বন্ধে বলা যায় যে এটি হ'ল সিন্ক্রিট; অর্থাৎ অভ্য পাঁচটা আদিক দেখে বহু আয়াদে সেই সব আদিকের রহস্টুটুকু আয়ন্ত ক'রে শিল্পী আপন প্রতিভার গুণে একটা বিশিষ্ট আদিক আবিদ্ধার করেন। রংএর কথা বলি। ভরতমুনির নাট্যশান্তে শিল্পীর রং ব্যবহার পদ্ধতির যে নির্দেশনামা লিখিত হয়েছে অবনীন্দ্রনাথ তা উদ্ধার ক'রে বললেন:

> 'খামো ভবতি শৃঙ্গারঃ সিতো হাস্থঃ প্রকীন্তিতঃ, কপোতঃ করুণল্ডোব, রক্তো রৌদ্রঃ প্রকীন্তিতঃ॥ গৌরো বীরম্ব বিজ্ঞেয়ঃ রুফকৈব ভয়ানকঃ নীলবর্ণস্থ বীভংসঃ প্রীতকৈবাস্তঃ স্মৃতঃ॥ (৬।৪৭-৪৮)

কালো রং হল শোকের নিরাকার। মেটে এবং ধদর রং বোঝায় ভদ্ধতা মৃত্য ইত্যাদি। পীত নীল রক্ত—পরিণতি শক্তি ইত্যাদি; সবুজ রং তারুণ্য আশা ইত্যাদি। শুত্রবর্ণ বোঝায় শাস্ত স্থন্দর ভাবটুকু, উষার নির্মলতা, শুচিতা ইত্যাদি। আদিম যুগের মান্তবেরাও এই সব রূপ ও রঙের অচ্ছেম্ম মিলন বিষয়ে অজ ছিল না। অবনীন্দ্রনাথ এই প্রদক্ষে আমেরিকার রেড ইণ্ডিয়ানদের कथा वरलर्कत। এই भव तरहत लाहीन वावशत्विधि वामता व्यवनीसनार्थ প্রতাক্ষ করেছি। প্রাচীন রসশাস্তের রাগ এবং রঙকে মিলিয়ে নিয়ে ছবি এঁকেছেন অবনীন্দ্রনাথ। তার শিল্পশাস্ত্রেও প্রাচীন রদশাস্ত্রের 'নীলিরাগ', 'কুস্বন্থরাগ', ও মাঞ্জিষ্ঠরাগ শ্রন্ধার সঙ্গে স্বাক্বত হয়েছে; তার ছবিতেও তারা রূপ পেয়েছে। এ কথা আমরা কিন্তু বলার চেগ্রা করছি না যে অবনীক্রনাথের শিল্প আঙ্গিক ঐতিহ্যবাহী হ'য়েই নিঃশেষ হ'য়ে গেছে। প্রতিভাধর শিল্পীর আঙ্গিক কিন্তু তার নিজন্ব। অবনীন্দ্রনাথের 'ওয়াশ' কিন্তু জাপানী 'ওয়াশ', নয়, তা তাঁর নিজম। কোন সময়ে ছবি রচনার কোন পর্যায়ে ওয়াশটুকু দিতে হবে, সেটুকুই বোঝাই ত' প্রতিভার কাজ। জোড়াসাঁকোতে অভিনয় হবে, তার মহড়া চলছে। কালোকালো ছেলেটাকে যে একট গেঁড়িমাটি মাথিয়ে দিলেই তার ভূমিকায় তাকে অম্ভূত মানবে. কথাটা অবনঠাকুর ছাডা আর কারো মনে পড়ে নি। এটাই হ'ল প্রতিভাধর শিল্পীর কাজ। ঠিক তেমনি ধারা ছবির ব্যাপার; ঠিক সময়ে যথাস্থানে একটি আঁচড় টেনে দিতে পারলেই ত' বাজি-মাৎ। এই স্থান-কালের সত্তা-স্পত্তির তুরুহ নৈপুণা লক্ষ্য করেই দার্শনিক আলেকজাণ্ডার বলেছিলেন যে S. T. অর্থাৎ স্থান এবং কালের যোগ এবং শিল্প-সময়য়ই হ'ল সত্য। শিল্পের ক্ষেত্রে এটা কিন্তু একান্ধভাবে সত্য। শিল্প-আল্লিভ

স্থান এবং কাল শিল্পের বিষয়বস্থকে সৃষ্টি করে। কোথাও স্থানিক ব্যঞ্জনাটি স্প্রকট আবার কোথাও বা কালগত ব্যঞ্জনা অতিমুখর। শিল্পের সামগ্রিক বিচারে বা শিল্পদূর্শনের নিহিতার্থ ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে সিনক্রিটিজম অবনীক্রনাথকে বুঝতে থুব বেশী সহায় হবে বলে মনে হয়। সামগ্রিক শিল্পদর্শনের বিচারে ष्यतीखनाथ भाषातानी ; त्रतीखनाथ तलिहिलन तम भिन्न र'न भाषा। भिन्नित ধর্ম ও প্রকৃতি অতি নিদিষ্ট সংজ্ঞা দিয়ে বেঁধে দেওয়া যায় না। কোথাও কোথাও একট রহস্তা, একট অনিদিষ্টতা দার্থক শিল্পকর্মকে ঘিরে থাকবেই। শিল্পের সবট্টকু যদি দিবালোকের মত স্বচ্ছ হ'য়ে পড়ত, 'অভিসারিকা'র কোথাও যদি অভিসারের রহস্থতাকে মায়ার আড়াল ক'রে না রাথত, তবে বোধহয় অব নীন্দ্রনাথকে এত বড় শিল্পীর মর্যাদা রসিক স্বন্ধন দিত না। তা ছাড়া শিল্পীর আঁকা ছবি বা তাঁর লেখা কবিতা বা গানের সবটুকু বোঝার পথে একটি মক্ষ অন্তরায় হ'ল অপরের অমুভূতি বোঝার ব্যাপারে আমাদের স্বাভাবিক অক্ষমত। আমরা জানি যে অপরের আনন্দ বেদনা, হুঃথ নৈরাশ্যের শ্বতিটুকুর সাহায্যে রামের দাঁতের ব্যাথা খ্যাম কোন দিন বুঝতে পারবে না। খ্যামের কোন দিন দাঁত ব্যথা ক'রে থাকলে খ্যাম হয়ত বড় জোর নিজের ব্যথাটার অম্পাতে রামের ব্যথাটাকে কল্পনা করবে। এ ড'গেল জৈব কারণ मञ्जल दिननात कथा। भिक्षी त्य जानेत्मण दिननात कथा दिनन, त्य मीमारीन বেদনা সম্বন্ধে আমাদের ইঙ্গিত দেন, তাকে রসিক বুবাবে কেমন করে ? বড়জোর র্ষিক আপনার অমুরূপ আনন্দ অথবা বেদনার স্মৃতি দিয়ে কবি কথিত আনন্দ বেদনাকে ধরবার চেষ্টা করবেন। কিন্তু এটা সহজেই অমুমেয় যে শিল্পরসিক কোনদিনই শিল্পীমনে উপজাত আনন্দ, বেদনাকে তার স্বরূপে এবং স্বধর্মে বঝতে পারবে না। আরিগুতলীয় তর্কশাস্ত্রে উপমান বা Analogyকে 'যুক্তি'র মর্যাদা দেওয়া হয় নি, উপমান না কি ধারে এবং ভারে যুক্তির চেয়ে ন্যন। কিন্তু শিল্পরসের অফধাবনে এবং উপলব্ধিতে এই উপমান ছাড়া গতি নেই। রসিক আপন অভিজ্ঞতার সঙ্গে মিলিয়ে নিয়ে তবেই শিল্পীকথিত স্বথ-তঃথ-আনন্দ-বেদনার সামিল হয়। এই 'সামিল' হওয়ার মধ্যে শিল্পীর শিল্প প্রকাশিত বিষয়ের সবটুকুকে যে বোঝা বা উপলব্ধি করা যায় না, সেটুকু সহজেই বোঝা যায়। অতএব বলা চলে শিল্পীর 'শিল্পকর্ম' অসংযোগ বা Non-Communicationএর দ্বারা বাধিত। আর এর ফলেই শিল্প রহস্তময় হ'য়ে ওঠে, শিল্প দার্শনিক একে 'মায়া' বলেন, অর্থাৎ এর স্বরূপ চক্তের

রহস্তে ঢাকা। তাই ত' অবনীক্রনাথ তন্ত্রশাস্ত্রকে অম্পরণ ক'রে শিল্পের এই অজ্ঞের চরিত্রের কথা ঘোষণা করলেন। আমরা বলতে পারি যে শিল্প দার্শনিক হিসেবে অবনীক্রনাথ অনিব্চনীয় শিল্পতত্ত্বে বিশাস করেছিলেন।

"··· আর্ট বিষয়ে থেয়ালীর কাছে যেতেই হবে নবযৌবন ভিক্ষা করে।" এর প্রত্যক্ষ দৃষ্টান্ত রয়েছে,—আমাদের দঙ্গীত বিছা প্রকরণদার হ'য়ে যে দশা পেয়েছে এখন তার সঙ্গে প্রাণের যোগ করে দেওয়া তম্বর ঋষিরও কর্ম নয়। যদি কেউ দে কাজ করতে পারে তো দে বিদেশের থেয়ালী বা দেশেরই কোন থেয়ালী যার প্রাণে গানের সথ আছে এবং গানের ইতিহাস কশরত শেথার স্থের চেয়ে গান গাইবার স্থ যার বেশী। বিশ্বকর্মা একজন থেয়ালী তাই বিশ্বের জিনিদ তিনি 'গড়ে উঠতে পারছেন এমন চমৎকার স্থন্দর করে'— চামচিকে থেকে আরম্ভ ক'রে জম্বদীপের এবং তারও বাইরের যা কিছু তা ! বিশ্বকর্মা যদি শাস্থের নিয়ম প্রকরণ মেনেই চলতেন তবে শুধু দেবমুতির কারিগর বলেই বলাতে পারতেন, বিশ্বকর্মা বলে তাঁকে কোন আর্টিন্ট তাঁকে পূজাদিত না। বিশ্বকর্মা হিন্দুশান্ত্রের নির্দেশে বিশুদ্ধ গাছ বা তুলসী গাছেই যদি হাত পাকাতেন তবে কি ভয়ন্তর একঘেয়ে জগৎ তিনি বানিয়ে তুলতেন! এবং কবি ও রসিকদের তা হ'লে কি উপায় হ'ত—একটা গাছ দেখলেই সব গাছ দেখার আনন্দ এক নিমেষে চকে যেত। একটা গাছ বারে বারে, একটি পাহাড় একটি নদী, একই সমুক্র বারে বারে পুনরাবৃত্তি হ'তে হ'তে চলতো আর তার মধ্যে একটিমাত্র মান্ত্রহয় পুরুষ নয় স্থী দেবতা নয় দেবী থাকত এবং বর্ণসঙ্করতা আসার ভয়েই বিশ্বকর্মার আলো-ছায়ার মেলামেশায় সঙ্করত্ব দিয়ে ছই সন্ধার রমণীয় ছবি ফোটাতে পারতেন না, হয় থাকতো চোথ-ঠিকরানো আগুনের তেজ, নয় থাকতো ভীষণ অন্ধকার বিশ্বছবিটির উপর লেপা।"\*

\* [ শিল্পের ক্রিয়া-প্রক্রিয়ার ভাল-মন্দ — অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর ]

তুই

বার্টাণ্ড রাদেল দর্শনশাস্ত্র পড়ুয়াদের অভয় দিয়ে বলেছিলেন যে দর্শন আলোচনাতে Paradox অর্থাৎ মনন-সংকট দেখা দিলে তাতে বিব্রত হয়ে পড়বার কিছু নেই; সেই সংকটকে উত্তীর্ণ হবার পথ খুঁজতে হবে। আর সেই থোজাই হ'ল দর্শনিচিন্তা। শিল্প সম্বন্ধীয় তত্বচিন্তার ক্ষেত্রেও যে বারটাণ্ড রাসেলের অভয়বাণীর আশাসটুকু প্রয়োজন এবং অবনীক্রনাথের শিল্পতত্বের আলোচনায় তার প্রাসদিকতার কথাও আমাদের বোধগমা হবে যদি আমরা

শিল্পাচার্য কথিত শিল্পতত্ত্বের অভ্যন্তরে প্রবেশ প্রয়াসী হই। অবনীশ্রনাথ বললেন — রস জিনিসটা অনির্বচনীয়, স্থতরাং তার ক্রিয়ার মধ্যে একটা অনির্বচনীয় দিক রয়েছে, সেই জন্মে ঠিক করে কেউ বলতে পারে না, কেমন করে কোন প্রক্রিয়া ধরে চললে রস হবে বা রস পাওয়া যাবে। কিন্তু শিল্প প্রক্রিয়ার স্বথানিই তো অনির্বচনীয় থাকতে পারে না—তা হলে কাজ চলে কেমন করে?

শিল্পক্রিয়ার অনির্বচনীয়তাকে স্বীকার করে নিলে সে সম্বন্ধে এমন কোন আলোচনার অবতারণা করা চলে না, যা অপরের বোধগম্য হবে। অতএব অনির্বচনীয় তত্ত্ব সর্ববিধ আলোচনার-অপহারক। এ সিদ্ধান্ত তর্কশাস্থ-সিদ্ধ। এথানেই আমাদের থামা উচিত। কিন্তু তা ত' হ'ল না; দেশবিদেশে পগুতেরা অনেকেই অবনীন্দ্রনাথের মতোই শিল্পসংজ্ঞা ও শিল্প প্রকৃতি নিরূপণের প্রয়াসকে হুংসাধ্য ক্বতি জেনেও, শিল্প আলোচনায় প্রবৃত্ত হয়েছেন। আমাদের দেশের প্রাচীন স্বরীরাও এর ব্যতিক্রম ছিলেন না। অবনীন্দ্রনাথ এ দের কথা উল্লেখ করে বললেন, শিল্পশাস্ত্রকারেরা কতকগুলোবাধা আইন করে দিয়ে বলেছিলেন—'এই করে চলো, তবেই ভালো হবে, লোকেও রস পাবে।' এই ভাবে শিল্পে একটা বাধা প্রকরণে ক্রিয়া করে চলার রাস্তা ক্রমে প্রস্তুত হয়ে চলল। এই প্র্বিগত ক্রিয়াপদ্ধতি ধারা নিজের পথ নিজে দেখতে পায় না অথবা নিজেরা পথ কেটে চলতে চায় না, তাদের জন্ম। বাধা পথে ক্রিয়া করে চলার স্ববিধা আছে জেনে কতক লোক সেই রাস্থায় চলল—

'রূপভেদাঃ প্রমাণানি ভাবলাবণ্যযোজনম্। সাদৃশ্যং বণিকাভদ ইতি চিত্তং ষড়ককম্।'

বাৎস্থায়ন-কামস্থ্রের প্রথম অধিকরণ তৃতীয় অধ্যায়ের টীকায় যশোধর পণ্ডিত আলেখ্যের ঐ ছয়টি অঙ্গ নির্দেশ করেছেন; যথা—প্রথম রূপভেদ, দ্বিতীয় প্রমাণ, তৃতীয় ভাব, চতুর্থ লাবণ্যযোজন, পঞ্চম সাদৃষ্ঠ এবং যষ্ঠ বর্ণিকাভঙ্গ। যশোধর পণ্ডিতের জয়মঙ্গল টীকায় ব্যাখ্যাত এই ষড়ঙ্গের প্রচলনের উদ্ভব কাল অনির্ণীত রয়ে গেছে। তবে এর প্রচলন যে অতিপ্রাচীন তার প্রমাণ মেলে কামস্থ্রের উপসংহারে বাৎস্থায়নের উক্তি থেকে—

'পূর্বাশান্ধানি সংহৃত্য প্রয়োগান্থপস্থত্য চ। কামস্ত্রমিদং যত্নাৎ সংক্ষেপেণ নিবেশিতম্॥'

১। রদ ও রচনার ধারা। বাগেখরী শিল্প প্রবন্ধাবলী পূর্চা ১৬১

অর্থাৎ তাঁর বক্তব্য হ'ল, পূর্ব পূর্ব শান্তের সংগ্রহ ও শান্ত্রোক্ত বিভাদির প্রয়োগ অমুসরণ ক'রে অর্থাৎ ঐ সকল বিভাদি কার্যত কি ভাবে লোকে প্রয়োগ করছে তা দেখে শুনে যত্নপূর্বক সংক্ষেপে তিনি কামস্থ্র রচনা করেছিলেন। অতএব ষড়ঙ্গের প্রয়োগ এবং ব্যবহার এতদ্দেশে যে বছদিন থেকে প্রচলিত ছিল তা নিঃসন্দেহে গ্রাহ্য। অবনীন্দ্রনাথ তাঁর এই মতের প্রাসঙ্গিকতায় চীন। শিল্পষড়ঙ্গের প্রাচীনতার উল্লেখ ক'রে লরেন্দ বিনিময়ের প্রখ্যাত গ্রন্থ থেকে উদ্ধৃতি দিলেন—

- (3) Chi-yun Sling-tung—Spiritual tone and lifemovemnt.
- (\*) Ku-Fa Yung-Pi = Manner of brush-work in drawing lines.
- (\*) Ying-wu hasiang hsing=Form in its relation to objects.
- (8) Sui-lei Fu-tsai = choice of colour appropriate to the
- (e) Ching-ying wei-chih = composition and grouping.
- (\*) Chuan-moi-hsich=The copying of classic master pieces.

তিনি আরও বললেন — চিত্রকলাকে আমাদের পূর্বপুরুষেরা যে চোথে দেখতেন, এক চীন ও জাপান ছাড়া আর কোন জাত সেই চোথে দেখেছে বলে আমরা অন্ততঃ জানি না। শিল্পচর্চার দলে দলে শিল্পশাস্ত্রচর্চার বহুল প্রচার ও প্রসার শিল্পস্টেকে একটা বাঁধাধরা পথে এনে ফেলার চেষ্টা করল। কিন্তু পাণ্ডিত্যের এই সব টীকা হাতে ক'রে শিল্পশাস্ত্র পড়তে বসলে শিল্পশাস্ত্রের বাঁধন-গুলোই আমাদের চোথে পড়ে; কিন্তু বজ্র-আঁটুনির ভেতরে-ভেতরে যে ফল্পা গেরোগুলো আচার্যগণ শিল্পের অমরত্ব কামনা ক'রে স্বত্বে সংগোপনে রেথে গেছেন, তার দিকে আমরা দেখি না অনবধানভাবশতঃ! অবনীক্রনাথ সেদিকে আমাদের দৃষ্টি দিতে বললেন! 'সেব্যসেবক ভাবেষু প্রতিমালক্ষণং খৃতম্।'—এ কথার অর্থ কি শিল্পীকে বলা নয় ধে, পুজোর জন্ম যথন প্রতিমা গঠন করবে

- (२) The Flight of the Dragon প্রথম অধ্যায় ক্রষ্টব্য।
- (৩) ভারতশিল্পের ষড়ঙ্গ পৃষ্ঠা ৬

কেবল তথনই শাস্ত্রের মত মেনে চলবে; অন্থ ধরনের মৃতি গঠন করার সময়ে তোমার যথা অভিক্রিচি নির্মাণ করতে পার। অর্থাৎ এখানে পরবর্তী যুগের নির্মিতিবাদ বা আধুনিকদের Configuration theory-র কথা বলা হ'ল। হয়ত দৈত্যগুরু শুক্রাচার্য সৌন্দর্যকে মানপরিমাণ দিয়ে ধরবার চেষ্টা ক'রে ক'রে হতোদ্থম হ'য়েই বলেছিলেন—'দেব্য সেবক্ষাতাবেষু প্রতিমালক্ষণং শ্বতম্'— লক্ষ্মী আমার শাস্ত্র প্রতিমালক্ষণ তোমার জন্ম নয়; কিন্তু এরা সেই সব ফরমাসীল মৃতির জন্ম যাদের কেবল পূজা করার জন্মই নির্মাণ করা হয়।

"সর্বান্ধেঃ সর্বরম্যো হি কশ্চিল্লক্ষে প্রজায়তে। শাস্ত্রমানেন যো রম্যো স রম্যো নাম্য এব হি ॥ একেষামেব তদ্ রম্যংলগ্নং ঘত্র চ যম্ম হব। শাস্ত্রমানবিহীনং যদ রম্যং তদ্বিপশ্চিতাম।

শাস্ত্রজ্ঞ পণ্ডিতের। হয়ত' বলবেন শাস্ত্রমৃতিই স্থন্দর মৃতি; কিছ পূর্ণ স্থন্দর ত' লাখেও একটা মেলে না একে বলে শিল্প ছাড়া স্থন্দর কী ? অন্তে বলে, স্থন্দর সে যে হল্ম টানে, প্রাণে লাগে।

অবনীক্রনাথ শিল্প প্রকরণ প্রসঙ্গে বললেন— বিপশ্চিতাং মতম্' আর 'একেবাং মতম্', এই নিয়ে পথ হল দ্বিধা-বিভক্ত; একটা একেবারে নিদ্ধন্টক পথ, শাস্ত্র-কথিত বাঁধা সড়ক; সেথানে দৌড়ের আনন্দ নেই, বেদনাও নেই। আর অক্স পথটা নানা কাটা থোঁচায়, থানা-ডোবায় রহস্ত-সঙ্গুল কিন্তু চলার স্বাধীনতা আছে সেথানে যথেই; একটা অনির্বচনীয়তার হাওয়াও বইছে সেই অজানা পথের প্রত্যেক ঘোর-প্যাচে। শাস্ত্রসিদ্ধ পথে কেমন ক'রে চলতে হবে ভা ভাবতে হয় না, চোথ বন্ধ ক'রে শাস্ত্রমতো ক্রিয়া ক'রে চললেই ফল মিলবে। কিন্তু অক্স পথটা ধ'রে চললে চোথ থোলা রেখে চলা ছাড়া আর উপায় থাকে না। বিচিত্র ক্রিয়া ধরে এই পথে মান্থব চলতে চলতে শিল্প-ক্রিয়ার যে সমল্ড ক্রিয়া-প্রক্রিয়া আবিদ্ধার করলে তার সংখ্যা করা শক্ত ব্যাপার। এই তুই পথে চলার কিন্তু একটি প্রধান ক্রিয়া হল— মনে ধরা ও ধরানো। প্রথম পথে শুধু বিপশ্চিৎ, বাঁরা তাঁদের মনে ধরানো। হিতীয় পথে বিপশ্চিৎ অবিপশ্চিৎ নেই—মনে ধরা মনে ধরানো নিয়ে কথা। এই তুই ধারাই চলেছে অনির্বচনীয় রসের দিকে, এ কথা অবনীক্রনাথ বললেন — 'অলক্ষারের পণ্ডিতেরা যে রস চান-

- ৪। ভারত শিল্পে মৃতি—পৃষ্ঠা ৩
- (e) वाराधनी निम्न श्रवसावनी शृष्टी ১৬२

তাঁকেও তাঁরা ব্যাখ্যা করলেন অনির্বচনীয় বলে, আর ষে অলঙ্কার পড়ে ন। কিন্তু অলঙ্কার পরে এবং অলঙ্কার গড়ে সেও বললে—মনে ধরলো তোরস হ'ল, না হ'লে হ'ল না।'

तम वर्षाए मिल्लानत्मत व्यनिर्वहनीयच ७५ श्राहीन व्यानकात्रिकत्मत भनायनी মনোবৃত্তির নিদর্শন হিসেবে নেওয়ার রেওয়াজটা এ যুগে ভুধু শিথিল হয়েছে। আধনিক সেমাণ্টিকদ 'অনির্বচনীয়ত্ব', 'তুর্বোধ্যুতা' প্রভৃতি ধারণাকে অতি সাধারণ ও সহজ্বভা করে তুলেছে। Good কথাটিকে কেন্দ্র ক'রে যে অর্থবিভ্রাট ঘটেছে তার আলোচনা আর অপ্রাদক্ষিক নয় শব্দার্থের অনির্বচনীয়ত্ব প্রসঙ্গে। ভোক্ষার দিক থেকেও বিচার করলে রসের অনিব্চনীয়ত্ব বা রহস্তময়তার কোনো ন্যুনতা চোথে পড়ে না। অবনীক্রনাথের মতে শিল্পশাস্ত্রের, রসশাস্ত্রের কথা অনেকথানি এই ভোক্তার দিকে। রচয়িতাকে কতকটা ভোক্তার কাজও করতে হয়; কেন না দেও তার বাইরে ও তার অন্তরে যে রদের ফোয়ারা ছুটছে তাকে উপভোগ করছে। মধুকর মধুর স্বাদ পেলে তবেই না মধু সংগ্রহ করে; সে মধুর পদার্থ স্জন ক'রে চলে। এই যে স্বাদ গ্রহণের ক্ষমতা, এত সবাই পেল না; পেল ভাধু তুই শ্রেণীর মারুয—শিল্পী ও রসিক। এদের তুজনার ক্ষেত্রেই শিল্পরসাম্বাদনে এরা সেই অনির্বচনীয় তত্ত্বেই পোষকতা করছেন। কেন না স্রষ্টা যে আনন্দ পরিবেশন করলেন, রসিকের আনন্দ ভোক্তার রসাম্বাদন যে ঠিক সেই পরিমাপের হবে, তাদের প্রকৃতিও হবে অভিন্ন, এমন কথা বোধ হয় যুক্তিসঙ্গত হবে না। শিল্পী তাঁর কবিতা লিখে বা তাকে ভোগ করে যে আনন্দ পেয়েছেন, ভোক্তা বা রসিক হয়ত' তার চেয়ে বড আনন্দের সন্ধান পেয়েছেন। ভোক্তা হয়ত শিল্পীর ছবিতে আঁকা জগৎকে দেখে তাঁর নিজস্ব আর একটা জগৎ স্পষ্ট ক'রে নিয়েছেন। তার রূপ, রং, আকার. প্রকার হয়ত ভিন্ন জগতের ও ভিন্ন প্রকৃতির। তাঁর পাওয়া আনন্দ শিল্পীর আনন্দকে ছাডিয়ে যেতে পারে। উদাহরণ দিই রবীন্দ্রনাথের একটি গান থেকে উদ্ধৃতি দিয়ে—

'এবার বৃঝি ভোলার বেলা হল—
ক্ষতি কী তাহে যদি বা তৃমি ভোল॥
যাবার রাতি ভরিল গানে
সেই কথাটি রহিল প্রাণে,
ক্ষণেক তরে আমার পানে
করুণ আঁখি তোল।'

মিলনের আনন্দ ও আসন্ন বিরহ বেদনার পরিমাপ করা ছ্রহ কর্ম; সে
আসাধ্য সাধন করা কারো পক্ষেই সম্ভব নয়। কবির আনুন্দ বেদনা তাঁর একাস্ত গোপন সম্পদ! আবার রসিকের মনের সঠিক খবরটুকুও পাবার উপায় নেই। রসিক বা শিল্পী যদি আপন আপন আনন্দ-বেদনার মাপ-পরিমাপ করতে সমর্থও হন তবু বলতে হয় যে পরিমাণগত বিস্তারটুকু বোধগম্য হলেও তার গুণগত কৌলীক্টটুকু নির্ধারণ করা অসম্ভব বললেই চলে। কবিও তার পরম আনন্দের লগ্নটিকে তার স্বরূপে ধরতে পারেন কি না, সে সম্বন্ধে যথেই সন্দেহের আকাশ আচে। রবীক্রনাথের আর একটি গান উদ্ধত করি—

> 'কী ধ্বনি বাজে গহন চেতনা মাঝে! কী আনন্দে উচ্ছুসিল মম তম্ববীণা গহন চেতন। মাঝে।'

কবির, শিল্পীর গহন চেতনা মাঝে কি আনন্দ বিষাদের ধ্বনি যে উথিত হয়, তার যথাযথ চিত্রণ কবি বা শিল্পীর পক্ষেও সম্ভব হয় না। রিসকস্থলন আনন্দ উপভোগ করেই ক্ষান্ত হন; তার ব্যাখ্যা বা প্রকাশ ভোক্তার কাজ নয়; আর সে কাজে সে পারদর্শীও নয়। অতএব উভয়ের আনন্দ-বেদনার ধারাই হজের্য় ও অনিব্চনীয় হয়েই রইল। তাই ত' অবনীন্দ্রনাথ বললেন যে শিল্প-রচনার ধারার মধ্যে গিয়ে মিললাে, তার স্বরূপ ধরা গেল না। 'অনিব্চনীয়' বলেই তাকে নির্দেশ করলেন পণ্ডিভেরা। তবে যে-যে উপায়ে, যে-যে প্রক্রিয়ায় ক্রিয়া ক'রে যে-যে রসের উত্তেক করা যেতে পারে তারি শুধু বিচার ক'রে চললাে রসশাস্ত্রের আলাপ-আলোচনা। অবনীন্দ্রনাথও বললেন যে, অনিব্চনীয়ত্বের দােহাই দিয়ে হাত-পা গুটিয়ে বসে থাকলে চলবে না। তাই ত' শিল্প-আলোচনার ধারা উজ্জীবিত হ'য়ে রইল, প্রসারিত হ'য়ে গেল এক যুগ থেকে অন্য যুগে।

অবনীক্রনাথ বললেন—'আমাদের এক শ্রেণীর মূতিশিল্প অনেকটা এই শস্ক ক'রে বাঁধা পাথর; তারপর সঙ্গীত অভিনয় ইত্যাদি, যেথানে দেশ-কাল-পাত্র-ভেদে এবং নিজের নিজের রুচি অনুসারে যে সব রাগরাগিণী রচনা হয়ে গেল, তার থেকে সময়ে সময়ে নানা বাঁধুনি ও কায়দার হিসেব জড়ো ক'রে আইন প্রস্তুত হ'ল—সঙ্গীতশাস্ত্র হ'ল, হন্দশাস্ত্র হ'ল, নাট্যশাস্ত্র হ'ল। শুধু নাট্যশাস্ত্রই হ'ল না, তাকে গ্রুব সভ্যের আকর রূপে গ্রহণ করা হ'ল। বলা হ'ল, এমন জ্ঞান নেই, এমন শিল্প নেই, এমন বিছা নেই, এমন কলা নেই, এমন ধোগ নেই, এমন কর্ম নেই, যার দেখা নাট্যশাস্ত্রে মেলে না। অর্থাৎ শিল্পশাস্ত্রকে এক্ষেত্রে একটা অনস্থ মর্যাদা দিয়ে শিল্পকে ভোক্তা অনির্ভর একটা সাবিক আবেদনে মণ্ডিত ক'রে তোলার প্রয়াস করা হয়েছে। কিন্তু শিল্প বোধ হয় বিষয় এবং বিত্তবৈভব-অনির্ভর। অবজেকটিভ কোনো মানদণ্ডে বোধ হয় এর পরিমাপ করা চলে না। বিষয়-আশ্রিত গাণিতিক বা আমুপাতিক হার শিল্পলোকে একেবারে অচল। ব্যষ্টি-সমষ্টির উৎকর্ম এবং অপকর্ষের যে পরস্পর পরিপুরক ধারণা আমাদের মনে বন্ধমূল হয়ে আছে তাও কিন্তু শিল্পের জগতে কাজ করে না। অবনীশ্রনাথ বললেন্ত

'জাতীয় উৎকর্ষ এবং শিল্পের উৎকর্ষ সমাজের মতো এক ভাবে এক সঙ্গে হয় না। এ এক হিসেব ধরে বাডে ও আর এক হিসেব নিয়ে বাডে —একের বাড অন্তের বাডের সাপেক্ষ নয়। ধন বাডলে সঙ্গে সঙ্গে বিভাও বাডবে— এ যেমন ভল, জাতির উৎকর্ষ বলতে শিল্পীর উৎকর্ষ ভাবাও ঠিক তেমনি ভল। জাত যে হিসেবে বড় হয় সে হিসেবে তার সঙ্গে শিল্পকলাও যে বড় হ'য়ে ওঠে এমনটা ঘটে না। । অর্থাৎ অবনীক্রনাথ বলতে চাইলেন যে সমাজের সামগ্রিক জীবনসাধনার সঙ্গে শিল্পীর শিল্পসাধনার কোনো আত্যন্তিক যোগ নেই। আমাদের জীবনের সামগ্রিক কর্মসাধনার মধ্যে শিল্পসাধনা বিধত নয় ১ মান্তবের জীবনধর্মের বুত্তবলয়ের বাইরে কি তবে শিল্পের স্থান ? এ প্রশ্নটি খুবই তুরুই; বিশেষ ক'রে যখন ভোজদেব বলেন যে, শিল্পচর্চা এবং জীবনচর্য। ভারতীয় জীবনদর্শন প্রসঙ্গে একাত্ম হয়ে উঠেছে। নব্যদার্শনিক ক্রোচেও তাঁরে সর্বশেষ গ্রন্থ 'My Philosophy'তে বললেন সে শিল্প প্রচেষ্টাকে নৈতিক বলা যেতে পারে কারণ, মামুষের শিল্প প্রচেষ্টা তার বুহত্তর জীবনায়নের অঙ্গ মাত্র। বুহত্তর জীবনসাধনাকে যদি নৈতিক বলা চলে তবে আমাদের শিল্প এষণাকেও নৈতিক ধর্মে ঐশ্বর্যবান ভাবলে ভূল ভাবা হবে না! কিন্তু অবনীন্দ্রনাথ এক্ষেত্রে শিল্পসাধনাকে একটি বৃহত্তর জীবনচর্চার অঙ্গ হিসেবে দেখছেন না। শিল্পাচার্যের এই উক্তি শুধুমাত্র ব্যক্তির ক্ষেত্রেই প্রযোজ্য নয়; একটা জাতি বা মিলনের ক্ষেত্রেও এই তম্বটি প্রযোজ্য। দুষ্টাস্তম্বরূপ তিনি জাপানী শিল্ল ও জাপানী জাতির বৈষয়িক উন্নতির দৃষ্টাস্কের উপস্থাপনা করেছেন। তিনি বলেছেন যে প্রাচীন জাপান শিল্প-ঐশ্বর্যে সমৃদ্ধ হ'লেও, বৈষয়িক সমৃদ্ধিতে তার স্থান ছিল

৬। জাতি ও শিল্প। বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী- পৃষ্ঠা ২০৯

অকিঞ্চিৎকর। আর নব্য জাপান অর্থে-সামর্থ্যে বলীয়ান হ'য়েও কলাশিল-সম্পদে বেশ পিছিয়ে পড়েছে। অর্থাৎ শিল্প-এবণা থেকে বৃহত্তর জীবনসাধন। বিযুক্ত। এলিয়ট শিল্পীর মানসলোকে যে বিভজনটুকু লক্ষ্য করেছিলেন— 'The man who suffers' og: 'The mind which creates'-অবনীন্দ্রনাথ আর এক পরিপ্রেক্ষিতে সেই দ্বিধা-বিভক্ত শিল্পচেতনা ও সমাজচেতনার কথা বললেন—শিল্পীর সঙ্গে জনগণের সামগ্রিক জীবনের তুম্ভর ব্যবধান। সামগ্রিক জীবনসন্ধান ও শিল্প সন্ধান, তুটি বিভিন্ন খাতে ব'য়ে চলে। এরা একেবারে সমান্তরাল কিনা সে সম্বন্ধ অবনীন্দ্রনাথ খুব স্পষ্ট ভাবে কিছু বলেন নি। তবে ইঞ্চিতে এবং ব্যঞ্জনায়, রূপকে এবং উপমায় তিনি যে তত্ত্ব পরিবেশন করলেন তাতে মনে হয় যে তিনি সামগ্রিক জীবনসাধনার সঙ্গে শিল্পসাধনার একটা বিষম সম্বন্ধের কল্পনা করেছিলেন। শিল্প সামগ্রিক সমাজ-চেতনার সঙ্গে, কল্যাণের সঙ্গে, সচেতন ভাবে যুক্ত হবে, এ তত্ত্বে তিনি বিশ্বাস করেন নিঃ এথানে তিনি রমা রঁলা, রবীন্দ্রনাথ প্রমুথ মনীঘীদের সমধর্মী। তিনি বললেন—'শিল্পের দক্ষে জাতির বিবাহ রাক্ষ্য-বিবাহ, জাতার দক্ষে মণিমুক্তার বিবাহ দিলে ধা ফল হয় সেই রকমের বস্তু হচ্ছে জাতীয় শিল্প। অর্থাং শিল্প হ'ল শিল্পী-কেন্দ্রিক; ব্যক্তির ফুচিকে আশ্রয় ক'রে শিল্পের রুসের প্রবর্তনা। সমাজ-মানসের বা গণমানসের কল্লিভ সন্তার শিল্পে কোনো স্থান নেই। তাই 'জাতীয় শিল্প' ধারণার কোনো বৈধতা ও উৎকর্ষ অবনীন্দ্রনাথের নন্দ্রততে নেই বললেই চলে। । 'জাতীয় শিল্পের' ধারণায় রসের ব্যতায় ঘটে: যে শিল্প একটা বিরাট জাতির স্কল মাষ্ট্রের রসের পিপাস নিবৃত্তি করার সদিচ্ছা পোষণ করে, সে শিল্প তার স্ব-ধর্ম হারায়। শিল্প যদি সকলের রসের ভৃষ্ণার নিবৃত্তি করতে চায় তবে তার উদ্দেশ্য কথনই সফল হবে না। শিল্লের মান ক্রমেই নিম্নগামী হবে; নামতে নামতে ক্রমে সে এমন একটা নিম্নভূমিতে অবতরণ করবে যেথানে আর রদের ধারাকে উজ্জীবিত क'रत त्राथा घारत ना। তाই उ' तँमा तँना तनलन रय, निज्ञ नवांत्र कन्छ নয়। তাই ত' অবনীন্দ্রনাথ শিল্পে অধিকার ভেদ তত্তকে স্বীকার ক'রে निराम । जिनि वनानन — निद्ध 'महामग्र शमग्र मःवामीत' असा : यिनि द्रिनिक, यिनि বোদা, यिनि मत्रमी পाঠक এবং মরমী লোভা তিনিই কেবল শিল্পের রসলোকের অধিকার অর্জন ক'রেছেন; এ অধিকার সকলের জ্ঞা ময়। অবনীক্রনাথ

লিখলেন <sup>9</sup>— রসবোধ নেই রসশাস্ত্র পড়তে চাওয়ার যে ফল, শিল্পবোধ না নিয়ে শিল্লচর্চায় প্রায় তত্ত্বা ফলই পাওয়া যায়। এর উন্টোটা যদি হ'ত, তবে সব ক'টা অলংকার শান্তের পায়েস প্রস্তুত করে পান ক'রলেই ল্যাটা চুকে যেত। মৌচাকের গোপনতার মধ্যে কি উপায়ে ফুলের পরিমল গিয়ে পৌছোচ্ছে তা দেখতে পাওয়া যায়; কিন্তু মধুর সৃষ্টি হচ্ছে একটা প্রকাণ্ড রহস্তের আড়ালে।' এই রহস্ত ভেদ করা সব মাহুষের কাজ নম, তাই ত' শিল্পে অধিকারী ভেদের তত্ত্ব অবনীন্দ্রনাথের কাছে এতো গুরুত্বপূর্ণ হয়ে উঠেছিল। শিল্পের এই রহস্তকে বাদ দিলে, শিল্পের আর বিশেষ কিছ থাকে না। তাই ত' রবীক্রনাথ বললেন, art is maya'; অর্থাৎ শিল্পকর্ম যে 'অপূর্ব বস্তু'; এই সত্যটুকু যারাই স্বীকার করেন নি, তারাই শিল্পের ঘথার্থ স্বরূপটুকু ধরতে পারেন নি। এটা যেমন ব্যক্তি-মাম্বযের বেলায় ঘটেছে, ঠিক তেমনি ভাবেই ঘটেছে এক একটা সমগ্র জাতির বেলায়ও। শিল্প হ'ল অনক্ত প্রতন্ত্রা। 'আমার শিল্প এক, আর তোমার শিল্প আর এক, আমাদের দেশের শিল্প এক, তোমার দেশের অন্ত — এ না হ'লে মানুষের শিল্পে বিচিত্রতা থাকত না। পৃথিবীতে এক শিল্পী একটা কিছু গড়ত, একটা কিছু বলত বা গাইতো আর স্বাই তার নকল ক'রে চলত। যেমন রোমক শিল্প নকল নিয়েই চলেছিল—গ্রীক দেবতার মৃতিগুলোর কারিগরিটার নকল। রোম ভেবেছিল গ্রীক শিল্পের সঙ্গে সমান হয়ে উঠবে এই সোজা রাস্তাধরে; কিন্তু যেদিন একটি গ্রীক শিল্পীর হাতের কাজ রসিকের চোথে ধরা দিল তার অপরিসীম পেলব মাধুর্যে, সেইদিনই ধরা পড়ে গেল অত বড় রোমক শিলের ভিতরকাব সমস্ব শুদ্ধতা ও অসারতা। সপ্তম দর্গ, অষ্টম দর্গ, দাত কাণ্ড, অষ্টাদশ পর্বগুলোর ছাঁচের মধ্যে নিজের লেখাকে ঢেলে ফেলতে পারলেই কিংবা নিজের কারিগরি বিছেটাকে হিন্দু, মোঘল অথবা ইউরোপীয় এমনি কোনো একটা যুগের বা জাতির ছাঁচের মধ্যে ধরে ফেলতে পারলেই আমাদের ঘরে শিল্প পুনর্জীবন লাভ ক'রে কলাবৌট দেজে ঘুর ঘুর করে ঘুরে বেড়াবে, এই যে ধারণা এইটেই হচ্ছে শিল্পীদের স্ষ্টি-আরম্ভের কাজে অতি ভয়ানক সনাতন চোরাবালি। এর মধ্যে একটা চমৎকার, চক্চকে দাধুভাষায় যাকে বলে, লোষ্ট্র পড়ে আছে, যার নাম টাডিসন বা প্রথা; একে অতিক্রম ক'রে যাবার কৌশল জানা হ'লে তবে শিল্পলোকের হাওয়া এসে মনের পাল ভরে তোলে; ডোববার আর ভয় থাকে না।

भिल्ल व्यधिकात। वारायती भिल्ल व्यवकावनी शृष्टी

- এই কৌশল জানে তারা যাদের শিল্পলোকে অধিকার রয়ে গেছে। অরসিকের সে অধিকার নেই! অরসিক হরবোলার বৃলি, কলের গান শোনাতে পারে; সে গভারগতিক ঢঙে পূতৃল বানাতে পারে, যৃতি গড়তে পারে অথবা গান বাঁধতে পারে। তার বেশী কিছু করার শক্তি তার নেই। চিরাগত প্রথার অর্মসরণপ্রিয়তার হয়ত' তার শিল্প এযণায় পরিসমাপ্তি ঘটে। এই চোরাবালিতে বহু ভবভূতির মনের আশা অতলে তলিয়ে গেছে। অবনীন্দ্রনাথ এই লিপিটুকু পাঠ করেছিলেন, তাই শুনি তিনি বারবার এই প্রসঙ্গে আমাদের প্রাচীন শিল্পশাস্ত্রের আর্মবাণী উদ্ধার করেছেন অত্যন্ত নিষ্ঠার সঙ্গে। তিনি বললেন যে এই ট্রাডিসনকে কাটিয়ে গুঠবার শিল্পশাস্ত্র বৈদিক ঋষিরা আমাদের দিয়ে গিয়েছেন—মান্থযের নিমিত এই সব খেলার সামগ্রী, হন্তী, কংস বস্তু, হিরণ্য, অখতরীযুক্ত রথ প্রভৃতি যে শিল্প সমস্তই দেব শিল্পের অম্করণ মাত্র— একে শিল্প বলা চলে না। এতো দেবশিল্পীর ছারা করা হয়ে গেছে, মান্থযের কৃতিত্ব এর মধ্যে কোথায় প্রতাত শুধু প্রতিকৃতি (নকল) করা হ'ল মাত্র। দ্ব

যাদের শিল্পে অধিকার নেই, তারা ট্রাডিশনকে নকল করল, দেবশিল্পকে নকল করল, কিন্তু 'স্প্রি' তাদের ধরা সম্ভব হল না। তারা ফুলের কয়েকটি কোরক নিয়ে নাড়াচাড়া করল, আপন অসহিফুতায় তাকে বারে বারে আঘাত করতেও ছাড়ল না, কিন্তু তারা ফুল ফোটাতে পারল না। এদের উদ্দেশ্য করেই কবিগুরুর উব্লিক্ত

'তোরা কেউ পারবি নে গো পারবি নে ফুল ফোটাতে।'

এই ফুল কোটানোর কাজ হ'ল নিজেকে বাইরে মেলে ধরা—আত্মপ্রকাশ করা। নন্দনতত্ত্বের পরিভাষায় বলব, আত্ম-অরুভ্তিকে আত্ম-স্বতন্ত্ররূপে প্রত্যক্ষ করা। এটাই হল মান্থবের সবচেয়ে বিশায়কর স্প্রটি। বৈজ্ঞানিক আবিদ্ধার এর কাজে নগণ্য, এ কথা বললেন অবনীন্দ্রনাথ—স্থর্যের মধ্যে ঝড় বইল, মান্থবের গড়া যন্ত্রে তার থবর তার সঙ্গে সঙ্গে এসে পৌছোল, নীহারিকার কোলে একটি নতুন তারা জন্ম নিলে ঘরে বসে মান্থ্য দেখলে! এর চেয়ে অদ্ভূত স্প্রটি হ'ল—মান্থ্য তার আ্যাকে রূপ, রং, ছন্দ, স্থর গতি, মৃক্তি সব দিয়ে ছড়িয়ে দিলে বিশ্বরাজ্যে।'

৮। भित्र जनधिकात । वात्रवती भिन्न श्रवसावनी, शृक्षा e।

অবনীশ্রনাথ বললেন শিল্প হ'ল আত্মিক কর্ম-জড়ধর্মের অতিরিক্ত হ'ল শিল্পধর্ম। এই ভাবনায় ভাবিত হয়েই দার্শনিকপ্রবর ক্রোচে বললেন, শিল্প হ'ল activity of the spirit, কোন কাজ আত্মিক কর্ম আর কোন কাজ তা নয়, তা বোঝা বেশ শক্ত। কেমন ক'রে বুঝব, কোন কাজটা আত্মিক কর্ম ? বোঝার সহজ পথ বাতলে দিলেন অবনীন্দ্রনাথ। তিনি বললেন, যে কাজে আনন্দের যোগ, সেই কাজই আত্মিক, সেই কাজই রসের আকর; যে মানদণ্ডে অবনীন্দ্রনাথ আত্মিক কর্মের স্বরূপ নির্ণয় করলেন প্রায় সেই কষ্টি পাথরেই Clive Bell তার 'Significant form তত্তকে' যাচাই করে নিয়েছিলেন। যদি আমাদের দৈনন্দিন জীবনের অতি সাধারণ কাজে কর্মে এই আনন্দকে এনে যুক্ত করতে পারি তবে তাও শিল্প পদবাচ্য হয়ে উঠতে পারে। হিন্দুদের রামায়ণ, মহাভারত, ভর্তৃহরির বাক্যপদীয়, ক্ষেমেন্দ্রের কলাবিলাদ প্রভৃতি গ্রন্থে চতুঃষষ্ঠীকলার উল্লেখ আছে। আবার জৈন আগম গ্রন্থ সমবায়াঙ্গে পুরুষদের জন্ম দ্বি-সপ্ততি কলা এবং জম্বুদ্বীপ প্রজ্ঞপ্তির টীকায় মেয়েদের জন্ম চতুঃযন্তীকলার উল্লেখ আছে। ভোজদেবের মতো আমরা যদি বলতে পারি যে শিল্পচর্চা ও জীবনচর্যা সমার্থক, তবেই কলার শ্রেণীবিভাগের এই বিস্তৃত তালিকা গ্রহণযোগ্য হয়ে উঠে। কিন্তু এ কথা আমাদের মনে রাখতে হবে যে এই 'গ্রহণযোগা' হয়ে ওঠার মূলে রয়েছে আনন্দ। এই আনন্দের যোগটুকু ঘটলে তবেই জীবন ও শিল্প হয়ে উঠবে অনায়াদে। অত্যথায় ফুল কোনোদিনও ফুটবে না। অবনীন্দ্রনাথ প্রশ্ন করেছেন স্বরেশের সঙ্গে কাজের বন্দীর পরিচয়, পরিণয় ঘটাবার কি আশা নেই ? কেন থাকবে না ? কাজকর্ম আমাদেরই বেঁধে পীড়া দিচ্ছে এবং কবি শিল্পীরসিক—এ রা স্ব এই কাজের জগতের বাইরে একটা কোনো নতন জগতে এসে বিচরণ করছেন তা তো নয় ? কিংবা জীবনযাত্রার আথমাডা কলটার কাছ থেকে চটপট পালাবার উৎসাহ তো কবি শিল্পী এঁদের काक वर्ष अकी (मथा याष्ट्र ना। ठाँता তবে कि क'रत (वैंट त्रासहन? অবনীক্রনাথ দৃষ্টাস্ত দিয়ে আমাদের বোঝাতে চাইলেন তাঁর বক্তব্য। তিনি লিখলেন—কবীরের কাজ ছিল দারাদিন তাঁত বোনা, অফিসে বসে কলম পেশার কিংবা পাঠশালে বদে পড়া মুখস্থর দক্ষে তার কমই তফাত। রদের সম্পর্ক মাকু ঠেলার সঙ্গে যত কলম ঠেলার সঙ্গেও তত। কবীর স্বাধীন জীবিকার ঘার। অর্জন করতেন টাকা, ইচ্ছাস্থথে ঠেলতেন মাকু। আনন্দের

२। भित्र অধিকার। বাগেখরী শিল্প প্রবন্ধাবলী, পৃষ্ঠা ১৮।

দক্ষে কাজ বাজিয়ে চলতেন। ঐ বে কবীরের ইচ্ছাস্থ্যে তাঁত বোনার রাভা তারি ধারে তাঁর কল্পবৃক্ষ ফুল ফুটিয়ে ছিল। এই ইচ্ছাস্থ্যটুকুর মৃক্তি কবি শিল্পী গাইয়ে গুণী সবাইকে বাঁচিয়ে রাখে। এই হ'ল আনন্দ, একে বলা হয়েছে ব্রহ্মাস্থাদ সহোদর।



## অবনীব্রুনাথের সৌন্দর্য দর্শন

যারা জীবনকে শিল্প এবং শিল্পায়নকে জীবনায়ন বলে গ্রহণ করেছিলেন, শিল্পীশ্রেষ্ঠ অবনীন্দ্রনাথ তাঁদের অগ্রণী একণা আমরা জানি। স্থদীর্ঘ জীবনের পথপরিক্রমায় শিল্পীগুরু সাধ্যকে সিদ্ধ করেছেন, আশেপাশে ছড়িয়ে গেছেন স্থন্দরের তিলক-আঁকা অজস্র থেলনা। যে থেলনার শিল্পমূল্য উদ্যাটিত করেছে শিল্পীর প্রতিভা-ঐশ্বর্য। সোনার আলো ক্ষটিকাধারে প্রতিফলিত হ'য়ে যে অপরূপ দৌন্দর্যলোকের স্কুল করে—তা আমরা দেখেছি অবনীন্দ্রনাথের শিল্পে। যে প্রমন্থন্দরের লীলা চলেছে বিশ্বময়, তাকে দেখবার সাধনাই হ'ল শিল্পীর সাধনা। সে অ-ধরার, অ-দেখার পিছু পিছু শিল্পী অভিসারে চলে। পরম স্থন্দর চিরদিনই থেকে যায় মান্তবের নাগালের বাইরে। হঠাৎ কথনও শায়াহ্নের সোনাগলানো স্থান্ডের চকিত আভায় সেই প্রমস্থলরের দেখা পায় শিল্পী—আভাদে হয়ত' প্রত্যক্ষ হয় দেই প্রম স্বন্ধর। শিল্পীর অন্তরলোকে উদ্রাসিত হয়, উৎসারিত হয় তার কল্পনা। তবুও স্থন্দর ধরা দেয় না। আর সেই পরম স্থন্দরের ধরা না দেওয়ার জন্মই ত' সম্ভব হয় যুগে যুগে শিল্প-বিবর্তন। শিল্পীর মনে যে পরম স্থানরের ধারণা বিচিত্র বিশ্বস্থাইর মধ্য দিয়ে বিচিত্রতর হ'য়ে ফুটে উঠেছে, সেই প্রম স্থন্দরের দেখা পেল না বলেই ত' শিল্পী-মনের অভিসার চলল এক কালের বেডা ডিঙ্গিয়ে কালাস্তরে। অন্তরে স্থনরের ধারণায় দীপ জালা—দেই দীপের আলোত্ব পথ চিনে অভিদারে চলেছে শাশ্বত শিল্পী-মানস। শিল্পীগুরুর ভাষায় বলিঃ 'যদি পরমস্থলরের প্রত্যক্ষ উপমান পেয়ে সত্যই কোনদিন মিটে যায় মান্তবের এই স্পৃহা, তবে ফুলের ফুটে ওঠার, নদীর ভ'রে ওঠার, পাতার ঘন সবুজ হ'য়ে ওঠার, আগুনের জ্বলে ওঠার চেষ্টার সঙ্গে সঙ্গে মাহুষেরও ছবি আঁকা, মৃতি গড়া, কবিতা লেখা, গান গাওয়া ইত্যাদির স্পৃহা আর থাকে না। [সৌন্দর্যের সন্ধান]

মান্থবের পরমন্থলরকে কথনও পূর্ণরূপে প্রত্যক্ষ করা হয়ে ওঠে না. তাই তার আর্টও কোথাও কথনও পূর্ণ স্থলর হ'য়ে উঠতে পারে না। মান্থবের সহজাত অপূর্ণতা তাকে পূর্ণের দিকে নিয়ে চলে—তার অপূর্ণ শিল্পবােধ পূর্ণের সন্ধান করে যুগে যুগাস্তরে। দেশে দেশে দেখি তাই শিল্পকলার কমবিবর্তন। নিওনার্দোর কালজয়ী প্রতিভা যথন শিল্পস্টেই করল তথন সে যুগের মান্থব ভেবেছিল ব্ঝি শিল্পস্টের শেষ কথা বলা হ'য়ে গেছে। নিওনার্দোর বিজ্ঞানী

মন, তার প্রগাঢ় পাণ্ডিত্য তাঁর শিল্প-শৈলীকে নৃতন রূপ দিয়েছিল--তাঁর স্ঞানী প্রতিভা স্বাষ্ট করেছিল রূপে ও রেখায় অনব্য শিল্পমান্দর্য। তব্ শিল্পের ক্রমবিবর্তন, শিল্পীমনের এগিয়ে চলা দেখানেই থেট্ন যায় নি। আমরা দেখি জার্মানীর পরবর্তী শিল্প-আন্দোলনের নায়ক জুরারকে—জুরার এগিয়ে চলেছেন লিওনার্দো-যুগকে পিছনে ফেলে। জুরার তাঁর স্বজাতীয় 'রিয়ালিটি'-বোধকে ইতালীয় আঞ্চিক ও শিল্পদর্শনের আলোকচ্চটায় অপূর্ব স্থমান্যতিত ক'রে পরিবেশন করেছেন রিদিকজনের দ্রবারে, একথা ইতিহাদ বলে।

শিল্পেভিহাসের এই বিবর্তন আমরা প্রত্যক্ষ করেছি গ্রীসদেশে, ভারতবর্ষে এবং মিশরে—এই প্রাচান সভাতাসমুদ্ধ দেশগুলির সংস্কৃতিবান মান্তবের মন প্রমস্থলরকে দেখতে চেয়েছে—সাধনা করেছে স্বকিছু পুণ ক'রে। তবু দেখা পায়নি এই পরম স্থলবের। এই দেখানা পাওয়ার জন্মই শিল্পীদের রূপ নিয়ে আর রঙ নিয়ে, রেখা নিয়ে আর ৮ং নিয়ে পরীক্ষা চলেছে কেমন করে আভাদে দেখা কল্পলোকের পরম ফুলরকে ধরে দেওয়া যায় সহদল হৃদয়সংবাদী মামুষের কাছে। তাই এতো পরীক্ষা নিবীক্ষা – তাই থানিক এগিয়ে আবার পিছিয়ে যাওয়া, তারপর আবার এগিয়ে চলা। "আজ যেখানে মনে হ'ল, আর্ট দিয়ে বুঝি যতটা স্থন্দর হ'তে পাবে তাই হ'ল, দেখি সেইখানেই এক শিল্পী দাঁড়িয়ে, বলছে, হয় নি. আরো এগোতে হবে কিংবা পেছিয়ে অন্ত পদ্বা ধরতে হ'বে। পরমস্থলরের দিকে মালুষের মন ও দঙ্গে দঙ্গে তার আর্টের গতি ঠিক এইভাবেই চলেছে—গতি থেকে গতিতে পৌছচ্ছে আর্ট এবং একটা গতি আর একটা গতি সৃষ্টি করছে। ঢেউ উঠল ঠেলে, মনে করলে বুঝি চরম উন্নতিকে পেয়েছি, অমনি আর এক ঢেউ তাকে ধারু। দিয়ে বল্লে, চল আরও বাকি আছে। এইভাবে সামনে আশেপাশে নানাদিক থেকে প্রমস্থন্দরের টান মান্তবের মনকে টানছে বিচিত্র ছন্দে বিচিত্রতার মধ্য দিয়ে, তাই মান্তবের চির যৌবনের দেশে ফুল ফুটেই চলেছে নতুন নতুন।

শিল্পীর এই প্রমস্থলরের অন্থ্যান একতরকা নয়। প্রমস্থলরও শিল্পীকে খুঁজছেন কথনও বা চকিত আভাদে আপনাকে প্রকাশ করছেন শিল্পীর অনাবৃত দৃষ্টির প্রত্যক্ষতায়। রবীক্রনাথ এই প্রমস্থলরের কথাই বলেছেন তাঁর ছন্দোময় ভাষায়:

চকিত আলোকে কথনো সহসা দেখা দেয় স্থন্দর
দেয় না তব্ও ধরা,
মাটির, হুয়ার ক্ষণেক থুলিয়া আপন গোপন ঘর
দেখায় বহুদ্ধরা।
আলোকধামের আভাস সেথায় আছে
মর্ত্যের বুকে অমৃতপাত্তে ঢাকা,
ফাগুন সেথায় ময় লাগায় গাঁছে,
অরপের রূপ পল্লবে পড়ে আঁকা,
তারই আহ্বানে সাড়া দেয় প্রাণ, জাগে বিস্মিত হ্বর
নিজ অর্থ না জানে।
ধ্লিময় বাধাবদ্ধ এড়ায়ে চলে ঘাই বহুদ্র
আপনারি গানে গানে।

অমৃত পাত্রের স্থর্ণময় আবরণে প্রচ্ছন্ন পরমস্থলর শিল্পীর মনকে ইন্ধিতময় আহ্বানে ব্যাকৃল করে তোলে। শিল্পী দাড়া দেয়—দে দাড়ায় স্থর ফুটে ওঠে, বর্ণাঢ্য আলিম্পন আঁকা হয়। আগেই বলেছি যে শিল্পীই যে কেবল পরম স্থলরকে খুঁজে ফিরছে তাই নয়, পরম স্থলরও শিল্পীকে খুঁজছেন। বিশ্বজোড়ার রূপ সন্ধান করে ফিরছে একজন 'থেলুড়ি আষ্টিই'কে—যে তাদের নিয়ে লীলাকরবে। পরম স্থলরও খুঁজে ফিরছেন শিল্পীমনকে, নেমে আদছেন তাঁর উত্ত্রুপ স্বর্গলোক থেকে মর্ত্যলোকের সীমানায়, শিল্পীমনের প্রত্যন্ত তটে। এ যেন হেগেলের Absolute, এ যেন রবীন্দ্রনাথের জীবনদেবতা, যার উদ্দেশে কবি বলেছেন: "আমার মিলন লাগি তুমি আদচ কবে থেকে।

তোমার চন্দ্র স্থা তোমায় রাথবে কোথায় ঢেকে।"

এ অভিসার ত্'তরফা—মহাপ্রাণ এবং ক্ষ্দ্র প্রাণের দ্বিম্থী যাত্রা শেষ হয়

সার্থক শিল্পের রূপায়ণে। আবার শিল্পীগুরুর কথাতেই বলিঃ

"এমনি রূপ সমস্ত দিকে দিকে জলে স্থলে আকাশে বন্দী থাকে—আটিইকে থোঁজে তারা সবাই। তাদের নিয়ে লীলা করবে এমন একজন থেলুড়ি আটিইকে খুঁজে ফিরছে বিশ্বজোড়া রূপ সকলে। সেই বিক্রমাদিত্যের আমলে একটা শুকনো গাছ মাঠের ধারে সে অপেক্ষা করছিল যে তাকে নিয়ে একটি বার সত্যি সত্যি থেলবে তার জন্ম। রাজা গেলেন পথ দিয়ে, দেখলেন শুকনো গাছ। রাজার সঙ্গেই রাজকবি—তিনি কবি নন কিছু পথ্যে কথা বলেন— তিনি বললেন 'এ যে দেখি শুষ্ক কাঠ।' ভাগ্যি ছিলেন সঙ্গে সত্যিকার কবিও থেলুড়ি। তিনি বলে উঠলেন: 'কি কও শুকনো কাঠ ?

"ও সে তরুবর রসের বিরহে

হুতাশে দহে।" (রূপ)

এ কাহিনী শুধু বিক্রমাদিত্যের আমলের নয়, একথা সকল কালের ও সকল দেশেব। সত্যিকারের কবি-খেল্ডির দল অপেক্ষমান রূপকে দেখে ছ'চোথ ভ'রে, তারপর রস সৃষ্টি হয়। সে রস হ'ল ব্রহ্মাস্বাদ-সহোদর। সে রস সম্পর্কে দার্শনিক বলেছেন রসো বৈ সঃ।

থেলুড়ি আর্টিষ্ট যে রূপকে দেখে সে রূপ Objective; সে রূপ পরম স্থানরের প্রকাশ। এই পরম স্থানরকে যদি Platonic Idea বলি তা হলে হয়ত' অনেকটা ঠিক বলা হবে। এই ব্যক্তি নিরপেক্ষ রূপের কথা নিয়ে, পরম স্থানরের তত্ত্ব নিয়ে আমরা এতক্ষণ আলোচনা করেছি। এই ধারণার পাশাপাশি আর একটি বিপরীত ধারণাও আমরা শিল্পীগুরুর লেখার মধ্যে অসুস্থাত দেখতে পাই। সে ধারণা হ'ল Subjective সৌন্দর্যের ধারণা। স্থানর, পরমস্থানরকে চকিত আভাদে হঠাৎ দেখার আনন্দ নয়, স্থানেরের আনন্দের মধ্যে শিল্পীর স্থান্টর আনন্দ রয়েছে। স্থানর যাকে বলছি সে পরম স্থানরের প্রকাশ বলেই স্থানর নয়, বে স্থানর কারণ আমি তাকে স্থানর করে দেখছি। আমার চোথের আলোয় বিশ্বজগৎ আলোকিত হ'ছে, আমার মনের স্থানরকে আমি বাইরে দেখে পুলকিত হ'ছে—আমার রুচি বাইরের স্থানরকে স্থান্ট করছে, স্থানরের প্রাণ প্রতিষ্ঠা করছে। অবনীক্রনাথ বলছেন:

"একটা কথা কিন্তু মনে রাখা চাই, সাজগোজ, পোশাক-পরিচ্ছদ ইত্যাদির সম্বন্ধে কিছু ওলট-পালট সময়ে সময়ে যে হয়ে আসছে তা ঐ ব্যক্তিগত স্বাধীন ক্লচি থেকে আসছে। স্থতরাং সব দিক দিয়ে স্থলরের বোঝাপড়া আমাদের ব্যক্তিগত ক্লচির উপরেই নির্ভর করছে।" (সৌন্দর্যের সন্ধান)

এখানে স্থলরকে ব্যক্তিনির্ভর হিদেবে দেখা হয়েছে— স্থলর এখানে পরম স্থলরের চকিত প্রকাশ নয়। অবনীজনাথ এখানে Objective determination-এর কথা বলছেন না। স্থলর যেন এখানে স্রষ্টার ক্ষচির থেয়াল-খুশিতে চলছে। শিল্পীর স্থলরের ধারণা বাইরে থেকে আহত হয় নি। এখানে শিল্পীগুরু একথা বলছেন না যে রূপ রয়েছে বিশ্বময় ছড়িয়ে। রূপ যেন আসছে শিল্পীর, থেয়াল-খুশির পাথায় ভর ক'রে। রূপ যেন বাঁচছে শিল্পীর কৃচিকে

আশ্রয় করে। এই ধারণার কথা ছড়িয়ে রয়েছে অবনীক্রনাথের নানান্ লেখায়। 'জোড়াসাঁকোর ধারে' বইয়ে তিনি বলছেন: "দেখলুম আর আঁকলুম, আমার ধাতে সয় না। অনেক দিন ধরে মনের ভিতরে যা তৈরী হ'ল তাই ছবিতে বের হ'ল। মন ছিপ ফেলে বদে আছে চুপচাপ। আর সবাই কি ঠিকঠাক বের হয়। মুদৌরি পাহাড়ের একটি লব্ব্যের পাথি আঁকলুম, কি ভাবে দে ছবিটা এল ? সন্ধ্যে হচ্ছে, বদে আছি বারান্দায়, বাংলাদেশে দেদিন বিজয়া। হঠাৎ দেখি চেয়ে একটা লাল আলো পরপর পাহাডগুলির উপর দিয়ে চলে গেল। সেই আলোয় পাহাডের উপরে ঘাদপাত। বিজমিল করে উঠল। মনে হ'ল যেন ভগবতী আজ ফিরে এলেন কৈলাসে, আঁচল থেকে খদা সোনার কুচি দব দিকে দিকে ছড়াতে ছড়াতে। রঙ, আলোর ঝিলমিল, তার দঙ্গে একট ভাব- উমা ফিরে আসছেন কৈলাসে। তথনি ধরে রাখল মন। কলকাতায় এসে ছবি আঁকিতে বসলম। ঠিকঠাক সেই ভাবেই কি বের হ'য় ছবি। তা তো নয়, মনের কোন থেকে বেরিয়ে এল সোনালি রূপোলি রঙ নিয়ে স্থন্দরী একটি সন্ধ্যের পাথি—সে বাসায় ফিরছে। মনের এ কারথানা বুঝতে পারি নে। এত আলো, এত ভাব, সব তলিয়ে গিয়ে বের হ'ল একটি পাথি, একটি কালো পাহাডের খণ্ড, আর তার গায়ে এক গোচা গোনালী ঘাস। অনেক চবিই তাই—মনের তলা থেকে উঠে আসা বস্ত।

শিল্পীর কাছে স্থন্দর হ'ল মনের তলা থেকে উঠে আসা সোনা। যত কিছু কারিগরি, যত কিছু রঙের বাহার সব সেখানে থেকে করে দেওয়া। বাইরে যথন এল তথন সে ভ্বনমনোমোহিনী—ভার কাছে চাইবার আছে অনেক, তাকে আর দেবার কিছু নেই। তার ঐশ্বর্য ঐ শিল্পীমনের তলা থেকে কুড়িয়ে আনা সাত রাজার ধন। মনের অস্তহীন সম্পদের কতকটা সে গায়ে মেথে এসেছে তাই সে স্থন্দর। বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলীতে শিল্পীগুরু বলেছেন: "কাজেই বলতে হবে আয়নাতে যেমন নিজের নিজের চেহারা তেমনি মনের দর্পণেও আমরা প্রত্যেকে নিজের নিজের মনোমতকে স্থন্দরই দেখিন্দ স্থন্দরকে নিয়ে আমাদের প্রত্যেকেরই স্বতম্ব স্বতম্ব ঘরকন্না তাই সেথানে অন্তের মনোমতকে নিয়ে থাকাই চলে না, খুঁজে পেতে আনতে হয় নিজের মনোমতটি।

এ কথা সত্য। তবে এই নিজের মনোমতটি যদি স্থলরের নমুনা হয় তা

হ'লে শিল্পের সাবিকতা বা ইউনিভার্সালিটি বলে কিছু থাকে না বলেই মনে হয়। অন্তের মনোযতকে মনে স্থান না দিতে পারলে শিল্পের জগতে সর্বজন-গ্রাহ্ম স্থানর বলে কিছুই বা থাকবে কি করে? প্রমস্কুন্দরকে স্বীকার করে নিলে অবশু আর্টের সাবিকভাকে যথাযোগ্য মূল্য দেওয়া হয়—এ কথা আমরা মানি। শিল্পাপ্তরু এখানে কিন্তু শিল্পের Subjectivityকে এত প্রাধান্ত দিয়েছেন যে, আর্ট তার সর্বজনগ্রাহ্ম আবেদনকে নিঃসন্দেহে হারিয়ে ফেলেছে। অবশ্য কোন শিল্পেরই সর্বজনগ্রাহ্ম আবেদন আছে কি না সে সম্পর্কেও যথেষ্ট সন্দেহের অবকাশ বিভ্যমান। নন্দনভাত্ত্বিক পণ্ডিভেরা বলেন যে, সহাদয় হাদয়-সংবাদী রিসিক মন ছাড়া অন্থ কারও রমের অমৃত্যয়লোকে প্রবেশের অধিকার নেই। এ কথা অনেকেই স্বীকার করেন। শিল্প শিল্পীকেন্দ্রিক। তাই অবনীক্রনাথ আর্টকে শিল্পীর মনের কিনারা থেকে বিশ্বজনের মনের ঘাটে ঘাটে পৌছে দেবার কথা ভেবেছেনঃ তিনি বলছেনঃ

"আমার নিজের মুথে কি ভাল লাগল না লাগল তা নিয়ে ত্'চার সমক্ষচি বন্ধুকে নিমন্ত্রণ করা চলে কিন্তু বিশ্বজোড়া উৎসবের মধ্যে শিল্পের স্থান দিতে হ'লে নিজের মধ্যে যে ছোট স্থানর বা অস্থানর তাকে বড় ক'রে, সবার ক'রে দেবার উপায় নিছক নিজস্বটুকু নয়; দেখানে individuality-কে universility দিয়ে যদি না ভাঙতে পারা যায় তবে বীণার প্রত্যেক ঘাট তার পুরো স্বরেই তান মারতে থাকলে কিম্বা অন্য স্থরের সঙ্গে মিলতে চেয়ে মন্দ্র মধ্যম হওয়াকে অস্বীকার করলে সংগীতে যে কাণ্ড ঘটে, পাত্র ও সৌন্দর্য সম্বন্ধে কেই যথেছ্ছাচার উপস্থিত হয় যদি স্থানর ভালনর দিক দিয়ে।

শিল্পীগুরু ইউনিভার্স্যালিটির হ'তুড়ি দিয়ে ইণ্ডিভিজুয়ালিটির জমাট বাঁধা রূপকে ভাওতে চাইছেন জনতার মধ্যে দেই রূপকণিকাগুলি পরিবেশন করবার জন্ম। নিজের মনোমতকে ভেঙেচুরে তচনচ ক'রে অপরের মনোমত করতে হবে। সমক্ষতি বন্ধুদের নিমন্ত্রণ করে থাওয়ালে যদি ইউনিভার্স্যালিটি না গাকে তা ইউনিভার্সালিটি নাই বা রইল। সকলের পাতে পরিবেশন করতে হ'লে সাধারণ থাত্ম পরিবেশন করতে হয়, একথা সহজেই বোঝা যায়। আর যা সাধারণ তার শিল্পমূল্য অসাধারণ হবে কেমন করে? তাই, অনেকের মতে শিল্পের সর্বজনবোধ্য আবেদন থাকে না। সালভাডোর ডালি বা জন ক্রেডরিক হেরিং সবার জন্ম আঁকলে আমরা এঁদের কথা হয়ত জানতে পারতাম না,

দেশ-কালের সীমানা পেরিয়ে হয়ত এঁরা আমাদের কাছে এসে পৌছতে পারতেন না। শিল্প সবার জন্ত নয়। বারা শিল্পীর সমান ধর্মা, তাঁরা শিল্পীকে ব্রবেন, শিল্পের রুসোপলব্ধি করবেন। দেখানে দেশ-কালের বাধা নেই। হাজার বছর পরে হয়ত এক বোদ্ধা মন এসে আবিদ্ধার করবে অজন্তা ইলোরার গুহাচিত্রের সৌন্দর্যকে। সে মন গুহাচিত্রের শ্রষ্টা শিল্পীদের সমধর্মী। এই সহৃদয় হৃদয়সংবাদী রসিকজনকে রস পরিবেশনের জন্তা শিল্পীকে ইউনিভার্গ্যালিটির হাতুড়ি দিয়ে তার স্থন্দরকে ভেক্টে টুকরো টুকরো করে ফেলার দরকার হয় না। শিল্পীর নিজস্ব রূপবোধ যা ধরা পড়ে শিল্পে, তাকে সহজেই বোঝে সত্যিকারের রসিক মন। কবিতার অন্ধভূতির কথা বলে গেল, স্বাই ব্রাল কি না ব্রাল সেকথা তার ভাববার দরকার নেই। তার দান ইউনিভার্গ্যাল হচ্ছে কি না, এদিকে মন দেবার তার অবকাশ কোথায় ? উদাহরণ স্বরূপ রবীন্দ্রনাথের 'স্বরণ' কাব্যগ্রন্থ থেকে কয়েকটি পংক্তি উদ্ধৃত করছি:

"এই যে শীতের আলো শিহরিছে বনে,
শিরীষের পাতাগুলি ঝরিছে পবনে,
তোমার আমার মন খেলিতেছে সারাক্ষণ
এই ছায়া-আলোকের আকুল কম্পনে
এই শীতমধাাকের মর্মরিত বনে ॥"

পত্নীবিয়োগবিধ্র কবিমানস রক্তের আথরে যে কথা লিখল সে কথা ত' সবার জন্ত নয়। যারা কোনদিনও প্রিয়া হারানোর ব্যথা ব্বল না নিজের অভিজ্ঞতায়, তাদের কেমন করে দেখাবেন কবি তাঁর অন্তরের অশ্রুর প্রস্রুবণকে। তারা শুধু ভাষা পড়ল, অর্থ ব্যাল, তারা ব্যাল না কবির ব্যথার তল কোথায় ? অশ্রুর সমূদ্রে কত বড় বান ডাকলে এমনিধারা কথা বলা যায় ? তাই বলছিলাম যে শিল্পকে ইউনিভার্স্যাল করা যায় না—শিল্পের আবেদন কেবল সহাদয়-হাদয়সংবাদী রিসকমনের কাছে সত্য। আর সেই রিসকমনের দরবারে পৌছে দেবার জন্য শিল্পীকে সজ্ঞানে ইউনিভার্স্যালিটি বা সাবিকতা দিয়ে ইণ্ডিভিজুগ্গালিটি অর্থাৎ ব্যক্তিকচিকে ভাঙতে হয় না। সেটুকু আপনি আসে।

আমাদের মনে হয়, প্রাক্তপক্ষে অবনীক্রনাথ ব্যক্তিবাদী ছিলেন। ব্যক্তি তার নিজের স্থুখ, হৃঃখ, হাসি, কান্না, ভাবনা, বেদনার কথা বলবে, তাকে রসোত্তীর্ণ করবে প্রতিভার জারক-রসে জারিত ক'রে। স্থন্দর তার মনের আলোয় স্থন্দর হয়ে উঠবে। তার কথাতেই বলিঃ "স্বভরাং যে আলোয় দোলে অন্ধকারে দোলে, কথায় দোলে হুরে দোলে, ফুলে দোলে ফলে দোলে বাতাসে দোলে পাতায় দোলে, সে শুকনোই হোক তাজাই হোক, হুন্দর হোক অহ্নদর হোক বেষধ হয় চরম কথা হ্রন্দর-অহ্নদরের সম্বন্ধে যা আর্টিষ্ট বলতে পারেন নিঃসংকোচে।" (সৌন্দর্যের সন্ধান)

শুধু মন দোলালেই স্থানর হবে একথা স্পষ্ট করে অবনীন্দ্রনাথ বলেছেন। কিন্তু একথাই শেষ কথা নয়। এই দাবজেক্টিভিটির স্বরূপ নির্ধারণ ক'রতে গেলে শিল্পীগুরুর পরবর্তী লেখাগুলোও মনোযোগ সহকারে অধ্যয়ন করতে হবে। তিনি অন্যত্র বলছেন: "বালক যথন স্থারে বেস্থরে তালে বেতালে মিলিয়ে নেচে গেয়ে চলল তথন তার সব অক্ষমতা, সব দোষ ভুলিয়ে দিয়ে প্রকাশ পেল শিশুকণ্ঠের এবং স্থকুমার দেহের ভাষাটির অপূর্ব সৌন্দর্য, কিন্তু বড় হয়ে ছেলেমো করা সাজে না একেবারেই। তবেই দেখা যাচ্চে স্থান-কালণাত্র হিসেবে স্থানর ও অস্থানর এই ভেদ হচ্ছে নানা রচনার মধ্যে।"

এখানে আবার অবনীন্দ্রনাথ শুধু পাত্রের উপরই হৃন্দরের স্বরূপ নির্ণয়ের শুরুদায়িত্ব দেন নি, স্থান এবং কালকেও অনেকথানি মর্যাদা দিয়েছেন সৌন্দর্যের প্রকৃতি নির্ণয়ের ব্যাপারে। অবশু যদি স্থান এবং কালকে দাবজেক্টিক বলে গ্রহণ করা যায় তা হ'লে স্থন্দরকে প্রোপ্রি দাবজেক্টিভ বলে নেওয়া চলতে পারে। অভ্যথায় স্থন্দরের ব্যক্তিনির্ভর রূপটি হারিয়ে যায় স্থান এবং কালের স্থূল হন্ডাবলেপে। রূপ হ'ল সাবজেক্টিভ—এ তত্ত্ব ছড়িয়ে আছে অবনীন্দ্রনাথের শিল্প-আলোচনার নানা অধ্যায়ে। কাজেই এ কথা মনে করাই সঙ্গত হবে যে, অবনীন্দ্রনাথ স্থান এবং কালকেও ব্যক্তিনির্ভর হিদেবেই গ্রহণ করেছেন। কারণ স্থান এবং কালকে অবজেক্টিভ বলে গ্রহণ করলে তাঁর পরবর্তী অনেক লেথাই অর্থহীন হয়ে পড়ে। রূপ যে পুরোপুরি স্রষ্টানির্ভর—একথা কোনমতেই বলা চলবৈ না যদি আমরা স্থান-কালকে 'ব্যক্তিনিরপেক্ষ' মনে করি। রূপের জগতে অবনীন্দ্রনাথ ব্যক্তিবাদী একথা আমরা আগেই বলেছি। আবার তাঁর কথা উদ্ধত করি:

"মান্থবের মন বা চিত্তপট ত' ক্যামেরার প্রেট নয় যে খুললেই ধরলে ছবি বুকে, কার কাছে কি যে মনোরম ঠেকে, কোন্ রূপটা কখনই বা প্রাণে লাগে তার বাঁধাবাঁধি আইন একেবারেই নেই; কিন্তু মনে না ধরলে স্থন্দর হ'ল না, মনে ধরলে তবেই স্থন্দর হ'ল—এ নিয়ম অকাট্য।"

এই মনে ধরার ব্যাপারটা শিল্পীর কাছে অত্যস্ত মূল্যবান। মনে ধরল, চোথে লাগল ত' সেই হ'ল • ফুন্দর—আর অপরের মনে ধরানোর কৌশলটুকুই হ'ল সৌন্দর্য স্বাষ্ট্রর গুঢ় রহস্ম। স্থন্দরকে স্বাষ্টি করা মানে অপরের মনে ধরানো। তবে এই অপরের মনে ধরানোর জন্ম শিল্পীকে সজ্ঞানে কোন কসরৎ করতে হয় না—নিজের মনে ধরলে শিল্পীর সমানধর্মা রিসিকজনের কাছে তার আবেদন সত্য হ'য়ে থাকবেই। একথা অনস্থীকার্থ যে স্থনর কথনই একই রূপে সকলের কাছে প্রত্যক্ষ নয়। আমার স্থন্দর আর তোমার স্থন্দরের মধ্যে তুস্তর ব্যবধান, কারণ আমাদের মননধর্ম বিভিন্ন। আলো ঝলমল দিনে কাঞ্চনজ্ঞার অমল ধবল পাথরের গায়ে দেখেছি সোনালী আলোর রঞ্জনলীলা—রঙ ফুটেছে বরফের গায়ে, জমে ওঠা মেঘের পাহাডে আর আমার মনে। আমার বিশ্বয় বাধা মানে নি কোথাও—তাকে ছড়িয়ে দিয়েছি আমার সমস্ত সন্তায়। আর একজনের বিশ্বয় হয়ত' অতথানি সীমাহারা হবার স্থযোগ পেল না—সেও দেখেছে স্থলরের ঐ অতুলনীয় লীলা, তবু তার হিদেবি মন পারে নি উঠতে তার দৈনন্দিন জীবনের লাভক্ষতির হিসাব-নিকাশের উর্ধ্বে – তার চোথে তাই ব্যর্থ হয়ে গেছে স্বন্দরের ঐ ভূবন ভোলানো রূপ। রূপ দার্থক হয় শিল্পীর cচাথে। নিজের মনে না ধরলে, নিজের স্থন্দরকে স্বষ্ট করতে না পারলে অপরের মনে ধরানোর কথা ওঠে না। আগেই বলেছি যে অপরের মনে ধরানোর জন্ম শিল্পীর মনে সজ্ঞান প্রয়াদ নেই। যদি শিল্প স্পষ্ট হয়ে ওঠে, তবে অপরের মনে ধরবেই। তবে অপরকেও বোদ্ধা হতে হবে। শিল্প-প্রচেষ্টাকে শিল্পস্থাষ্ট করে তোলার কৌশলটুকুই হ'ল শিল্পীর হাতে বিধাতার দেওয়। দোনার কাঠি—এই সোনার কাঠির মায়ায় জেগে ওঠে ঘুমন্তপুরীর রাজকন্তা, তার চরণ পাতে বেজে ওঠে লক্ষ নৃপুরের ধ্বনি মূর্চ্ছনা; জড়ত্বের ধ্বংসস্ভূপে প্রাণের ভাগীরথী নেমে আদে ত্'কূল-প্লাবী উদ্দামতায়। শিল্পীগুরুর কথায় বলি:

"পাষাণ তার একটা আঞ্চি আছে বর্ণপ্ত আছে, কাঠিন্স ইত্যাদি গুণপ্ত আছে কিন্তু চেতনা নেই। স্থতরাং তার স্থ্য হংখ মান অভিমান কিছুই নেই—এই হ'ল নিয়তির নিয়মে গড়া সেই পাষাণ, কিন্তু রপদক্ষের কাছে পাষাণী অহল্যা নিয়তিকত নিয়মের থেকে স্বতন্ত্র নিয়মে যখন রূপ পেলো তখনো সে পাষাণ, কিন্তু তার স্থ্য হংখ মান অভিমান জীবনমৃত্যু স্বই আছে। সে মাটির খেলনা গড়লে সে মাটিকে জড়তা থেকে মৃক্তি দিয়ে মাহবের খেলার সাধীরূপেছেড়ে দিলে।"

জড়বের বন্ধনে বন্দীকে প্রাণময় সন্তায় প্রতিষ্ঠিত করাই হ'ল শিল্পীর ধর্ম।
পাষাণী অহল্যার প্রাণপ্রতিষ্ঠা সম্ভব হবে না যদি না শিল্পীকে দেওয়া হয়
সর্বপ্রকার বন্ধন থেকে নিরঙ্কুশ মৃক্তি—যদি না তাকে তিনটি ভ্বনে অবাধ
বিচরণের ছাড়পত্র দেওয়া হয় তা হ'লে তার শিল্পলোকে প্রাণের দৃতীদের
আনাগোনা বন্ধ হয়ে যায়। নিষেধের বন্ধনে শিল্পী পন্ধ হয়ে পড়ে—আর সে
ভকনো গাছে ফুল ফোটার অবকাশ থাকে না।

জাপানী শিল্পে এই প্রাণধর্মকে প্রত্যক্ষ করে শিল্পসমালোচক বউইক (Bowic) জাপানী শিল্পী সম্বন্ধে লিখেছেন:

'Should he depict the sea coast with its cliffs and moving waters, at the moment of putting the wave bound rocks into the picture he must feel that they are placed there to resist the fiercest movement of the ocean, while to the waves in turn he must give an irresistible power to carry all before them; thus by this sentiment called living movement reality is imparted to the inanimate object.'

(On the laws of Japanese Painting)

এই জড়কে প্রাণ দেওয়া হ'ল শিল্পীর-প্রতিভার ধর্ম। কিন্তু আইনের বাঁধনে শিল্পীকে বাঁধলে বা কোন মডেলের অহুকরণ করতে বললে শিল্পী তার নিজের দেবার সম্পদটুকুকে নিংশেষে দিতে পারে না। সে মডেল পরমস্থলরের মডেলই হোক অথবা কলা ভবনে সম্থল্পত কোন শ্রেষ্ঠ শিল্পীর স্প্রেই হোক — মডেল শিল্পীর দৃষ্টিকে আছের কববে, তার নির্মেঘ মৃক্তি ঘটবে না অসীম নীলের নিংসীমতায়। 'রূপের মান ও পরিমাণ' শীর্ষক নিবদ্ধে শিল্পীগুরু এমনি ধারা কথাই বলেছেনঃ "দ্বির প্রতিমা নিয়ে ধর্মের কারবার, মান পরিমাণের অন্থিরতা রাখলে সেখানে কাজ চলেই না, স্থতরাং ব্যক্তিগত ভাবের উপরে প্রতিমা লক্ষণ ছেড়ে রাখা চলল না, এই মাপ, এই লক্ষণ, এই দেবতা এমনি বাঁধাবাঁধির কথা উঠল এবং শাসন হ'ল— নান্তেন মার্গেন। এই যে স্ক্রাতিস্ক্র মাপজোথ তার দঙ্গে রাতিমত শাস্ত্রীয় শাসন যা প্রতিমার চোথের তারা, ঠোঁটের হাসি, অক প্রত্যক্ষের ভক্তী ইত্যাদিকে একটু এদিক-ওদিক হ'তে দিলে না, তাতে ক'রে চূল তফাৎ হ'ল না মৃতিটির প্রথম সংস্করণে ও ছিতীয় এবং পর পর তার অসংখ্য সংস্করণে, এতে ক'রে পূজারীর কাজ

ঠিকমত হ'ল কিন্তু আর্টের কাজে ব্যাঘাত এল। শাসনের জোরে মাহুষের কিয়া হয়ে উঠল কুল তবে চলল যেমন যুদ্ধের কাজ, তেমনি ধর্মটা প্রচার করতে শিল্পজগতে কতকগুলি আটিই ফৌজ স্বষ্টি করলেন শিল্পশাস্ত্রকার।… এই সব দেখেই শিল্পশাস্ত্রকার বলেছেন যে পূজার জন্ম যেসব মৃতি তারি কেবল লক্ষণ ও মাপ লেখা গেল। অন্য সকল মৃতি যথেচ্ছ গড়তে পারেন শিল্পী মনোমত মাপজোথ দিয়ে।"

তাই বলছিলাম শিল্পীগুরুর শিল্পশান্তের নিষেধের বাঁধন নেই কোথাও—
অবনীন্দ্রনাথ এমনিতর কথা বলতে পেরেছেন, তার কারণ তিনি সাবজেকটিভ
শিল্পতত্বে বিশ্বাসী। অবশ্ব থাটি শিল্পীরাই এই বন্ধনহীন মৃক্তির অধিকারী.
শিক্ষার্থীদের এতে অধিকার নেই। শিল্পে যাদের হাতেথড়ি হচ্ছে, তাদের
জন্ম কান্থনের বাঁধাবাঁধি, আর যারা এই স্প্রের মন্ধ্রটি আয়ত্ত করেছে তারা
সব নিয়মকান্থনের নাগালের বাইরে।

"মৃক্তি ধার্মিকের; আর ধর্মার্থীর জন্ম ধর্মশাস্ত্রের নাগপাশ। তেমনি শিল্পশাস্ত্রের বাঁধাবাঁধি শিল্পশিক্ষার্থীর জন্ম; আর শিল্পীর জন্ম তাল, মান, অঙ্কুল, লাইট-শেড, পার্শপেকটিভ আর অ্যানাটমির বন্ধনমৃক্তি।"

[ ভূমিকা, ভারতশিল্পে মৃতি 🕽

মৃক্তপক্ষ শিল্পীর কাছে অবজেকটিভ স্থন্দরের কোন দাবি নেই—বাইরে থেকে আনা কোন নির্দেশের চোথ রাঙানি নেই। শিল্পী তার অস্তরের রূপকে বাইরে থেলে ধরবে— স্থন্দরকে বাইরে এনে দেখবে, আর পাঁচজনকেও দেখাবে। নিজের অস্কুত্তির সৌন্দর্যকে আত্মহতন্তরপে প্রত্যক্ষ করবে শিল্পী আর তথনই হবে স্তি্যকারের স্পষ্ট। রূপ ফুটে উঠবে সহৃদয় রসিকজনের চোথে, রসের ঝরণা ধারায় অভিষিক্ত হবে তার সমগ্র চেতনা। সাবজেকটিভ স্থন্দরের ধারণা শিল্পীর বন্ধনহীন আত্মার যথেচ্ছ স্ঞ্রণের সম্ভাবনাকে সভ্য করে— আর সেই বন্ধন মৃক্তির উল্লাসে সম্ভব হয় নির্মারের স্বপ্রভাষ। এই স্কৃষ্টি স্ব

## অবনীন্দ্রনাথের লীলাবাদ

ঝড প্রত্যাসর। কালো মেঘের দিগন্ত ছোঁয়া বেডার বেষ্টনে মেঘদীপের চকিত আবির্ভাব। মেঘবহ্নির সাড়ম্বর আত্মঘোষণা। উদ্ভ্রাস্ত নারকেল গাছগুলো কালো আকাশের দিয়ে চেয়ে আছে। তাদের বিশ্বয়ে লীলাহীন ন্তৰতা। মন বললে 'বা:, ছবির মত স্থন্দর।' এ স্বগতোক্তির পিছনে কোন সজ্ঞান যুক্তির বালাই নেই, তবু নিজ্ঞান মনের এই রূপামুভূতিটুকু অযৌক্তিক নয়। দার্শনিক বললেন এই স্বগতোক্তি যুক্তিনিষ্ঠ। এথানে যুক্তিটা প্রচ্ছন্ন, সে বাইরে বেরিয়ে এসে তাল ঠোকে নি বটে কিন্ধ বিষয়-মাহাত্যো প্রমাণ করেছে যে দে ভিত্তিভূমিতে অন্তরশায়ী। এই যে প্রকৃতির মনোহারিছকে ছবির সঙ্গে তুলনা করলাম, এ ছবি ত' কলাকুশলীর সৃষ্টি। এখানে সৌন্দর্যের যথায়ধ মুল্যায়নটুকু সম্পন্ন হ'ল। প্রকৃতির সৌন্দর্যের সঙ্গে শিল্পসৌন্দর্যের ভেদ স্বীকৃত হ'ল এবং শিল্পসৌন্দর্যকে মহন্তর মর্যাদা দিয়ে রসিক মন রসবোধের পরিচয় দিল। এর উন্টোটাও ঘটে। ছবি দেখে বলি একেবারে যেন জীবনের নকল। যেমনটি দেখল শিল্পী তেমনি আঁকল। আমাদের মধ্যে অনেকেই হাততালি দিয়ে বাহবা দিলেন শিল্পীকে। আর যদি শিল্পী নকলনবিশী করতে না পারল ড' তাকে দোষ দিলেন দর্শকেরা। তাঁরা মনে করেন ছবি হ'বে ফটোগ্রাফি আর কবিত। গান হ'বে হরবোলার বুলি। অবনীন্দ্রনাথ আমাদের শিল্পদর্বারে এই সব দর্বারীদের বড় ভন্ন করতেন। এ রাই ত' সংখ্যাগরিষ্ঠ। প্রদর্শনীর ছবিতে এ রা জীবনের প্রতিরূপ থোজেন। না পেলেই বলেন 'না. হ'ল না'। এ'দের উদ্দেশ্যে অবনীদ্রুনাথ বললেন : অক্সথা-বৃত্তি আর্টের এবং রচনার পথে মন্ত জিনিস, এই অক্সথা-বৃত্তি কবির চিত্তে মামুষের রূপকে দিলে মেঘের দচলতা এবং মেঘের বিস্তারকে দিলে মাহুষের বাচালতা। এই অসম্ভব ঘটিয়ে কবি সাফাই গাহিলেন যথা…

> "ধ্মজ্যোতিঃ দলিলমক্ষতাং দরিপাতঃ ক মেদঃ , দন্দেশার্ধাঃ ক পটুকরণৈঃ প্রাণিডিঃ প্রাপণীয়াঃ।"

ধূম আলো আর জল বাতাস ধার শরীর, তাকে শরীর দাও মায়ুষের, তবে তো সে প্রিয়ার কানে প্রাণের কথা পৌছে দেবে ? বিবেক ও বৃদ্ধিমাফিক মেদকে মেঘ রেথে কিছু রচনা করা কালিদাসও করেন নি, কোন কবিই করেন না।

১। বাগেশরী শিল্প প্রবন্ধাবলী, পৃঃ ১০৭

৩৩৮ **নন্দনতত্ত্** 

যথন রচনার অন্তুকৃল মেঘের ঠাট কবি তখন মেঘকে হয় মেঘই রাথলেন কিন্ত যথন রচনার প্রতিকৃল ধূম জ্যোতি জল বাতাস তথন নানা বস্তুতে শক্ত করে বেঁধে নিলেন কবি। এই অন্তথা-বৃত্তি কবিতায় সর্বস্ব, তথন ষেমন এখনো তেমন, রসের বশে ভাবের খাতিরে রূপের অন্তথা হচ্ছে। "অন্তথা-বুত্তি বলল শিল্প মায়াস্বরূপ। শিল্প বা কথা বস্ত অতীত এক বাস্তবকে স্বষ্ট করে। এর পিছনে কোন অভিসন্ধি, কোন নিগৃঢ় উদ্দেশ্য থাকে না শিল্পীর। এই উদ্দেশ্য থাকে না বলেই সমালোচক বলেন যে প্রকৃতির সৌন্দর্যের চেয়ে শিল্প-সৌন্দর্য মহন্তর মর্যাদার দাবী রাথে। প্রকৃতি যে কাজ করে চলেছে হাজার হাজার বছর ধরে তার পিছনে একটা অভিপ্রায় সিদ্ধির তাড়া আছে। তাকে জীবপ্রাণের উধর্বতন এবং সংরক্ষণ বলব অথবা তাকে মানব মনের আর্বিভাব বলব সেটা নির্ভর করবে আমাদের দর্শনগত অভ্যাদের ওপর। যে উদ্দেশ্রই আরোপ করি না কেন প্রকৃতির বিবর্তন ধারার পিছনে একটা অভিপ্রায় থেকে যাচ্ছে। এই অভিপ্রায়টুকু একটা প্রাকৃ-অভাবের স্বচনা করছে। উদ্ভিদতত্ত্বিদরা আমাদের বললেন যে পুষ্পের বর্ণ বৈচিত্র্য আমাদের মনোহরণ করার জন্ম নয়। এই বর্ণ স্থযমা কীটপতঙ্গকে আরুষ্ট ক'রে পুষ্পজীবনের সংরক্ষণ করে তার উত্তরাধিকারীদের মধ্যে। মাম্বরে আঁকা ফুলের ছবি এমনিতরো কোন উদ্দেশ্য সিদ্ধ করে না। প্রকৃতির বহু বিচিত্র স্বষ্ট তার বিবর্তনের পথে তাকে পূর্ণতার পানে নিয়ে চলেছে। প্রত্যেক একক স্বষ্ট প্রকৃতিকে পূর্ণতর করেছে। জীবাণু থেকে মানব মনের আবিভাবাবধি ষে বিবর্তন তার পিছনে রয়েছে কুশলী প্রকৃতির একনিষ্ঠ সাধনা। তার সিদ্ধি পূবপরিকল্পিত, তাই তার বিবর্তন পথও থানিকটা ধরা-বাঁধা। এই সিদ্ধির ধারণা একটা প্রাকৃ-অভাবকে স্থচিত করেছে এবং এই অভাববোধের জন্মই প্রকৃতির বিচিত্র স্থাষ্ট কবি-শিল্পীর স্থাষ্টর চেয়ে ন্যুন। শিল্পী হলেন উদ্দেশ্য অপ্রণোদিত। কবি, যথন উদ্দেশ্য সিদ্ধির জন্ম প্রয়োজনের তাগিদে কাব্য লেখেন তথন তা' প্রায়োজনিক কাব্য হয়, তার মধ্যে অমৃতের আম্বাদ থাকে না। কবি হলেন অপ্রয়োজনের দলে। এই অপ্রয়োজন থেকে যে কাব্যের জন্ম হয় তা কালোভীর্ণ এবং রসোভীর্ণ হয়। প্রকৃতির সৃষ্টি হ'ল প্রয়োজনের তাগিদে আর কবির লেখা হ'ল অপ্রয়োজনের খেয়ালে। শিল্পীর কর্মপ্থ অনিদিষ্ট। অবনীন্দ্রনাথ বললেন যে পাকা শিল্পীর জন্ম কোন আইন কাহুন নেই, সে সব আইনের বাইরে। বারা শিক্ষানবিশী করবেন আইনের শাসন তাদের জন্মে। শিল্প হ'ল শিল্পীর লীলা, লীলায় ড' বাঁধাধরা পথে আনাগোনা করার রেওয়াজ নেই। তাই শিল্পী চলেন থেয়ালে, আরু প্রকৃতির পাকা বৃদ্ধির হিদেব তাকে তার আপন কক্ষপথে ঘোরায়। তাই বৃঝি বারে বারে একই ছাঁচের ঋতুবিবর্তন।

দার্শনিক বলবেন মাহুষের শিল্পে আত্মার স্বাক্ষর রয়েছে। মাহুষের শিল্প আত্মার স্পর্শবিক। বস্তুর গুরুভার তাকে পদ্ধু করে রাথে না। প্রকৃতির সৌদর্য স্থান্টর মধ্যে বিপর্যয় ঘটায় বস্তুর গুরুভার। অনেক অবাঞ্চিত জ্ঞাল বৃকে ক'রে প্রকৃতির স্থানকে বদে থাকতে হয়। তার প্রকাশ পদে পদে ব্যাহত হয়। মাহুষের শিল্পে এই অবাঞ্চিত জ্ঞাল পরিত্যক্ত। তার শিল্প বস্তুভারে ভারাক্রাস্ত হয়। জড়প্রকৃতির আইন কাহুন শিল্পলোকে অচল। তাই ত' আমাদের দেশের পণ্ডিভেরা বললেন, শিল্প হ'ল 'নিয়তিকৃত নিয়মরহিতা'। অনেক বাছাই, অনেক রঙ বদলের পর তবে না মাহুষের হাতের ছবি আঁকা হ'ল। প্রকৃতি যেথানে যেথানে অক্ষম তুলিতে ভুল রঙ ধরিয়েছিল মাহুষের সন্ধানী চোথ দে রঙগুলোকে তুলে দিয়ে তার ছবিতে নতুন রঙের আমদানী করল। শিল্পী আঁকল যা হ'তে পারত; যা হয়েছে তার প্রতি তার মোহ নেই। প্রকৃতির মধ্যে হওয়াটাই শেষ কথা, কি হতে পারত দে তত্ত্বটা নিয়ে প্রকৃতি মাথা ঘামায় না। তাই ত' মানবশিল্প প্রকৃতির হাতের কাক্ষকাজের চেয়ে বেশী স্থান্দর। তাই ত' প্রকৃতির সৌদর্য দেখে আমন্ধা বলি 'ছবির মত স্থাল্পর'।

মাহ্নষ্ব পরম হান্দরকে খুঁজে বেড়ায়। তার অন্বেদণ নিত্যকালের। রূপ, রঙ ও রেথায় সেই হান্দরের ক্ষণ-মাধ্র্যকে চিরদিনের ক'রে রাথবার তার ত্রস্ত প্রয়াস। মাহ্মষের এই প্রয়াসের পিছনে কোন জাগতিক অভাব বা অভীট সিন্ধির ব্যঞ্জনা নেই। তবে কী কবি কথিত শুধু অকারণ পুলকে গান গাওয়া হয়, ছবি আঁকা হয়? শিল্পীর কোন নিরুদ্ধ আবেগ শান্ত হয় না তার শিল্প স্থানের মধ্যে দিয়ে? অবনীক্রনাথ শিল্পী-মানসের আন্তর প্রয়োজনটুকুকে স্থীকার করেছেন। এটুকু হ'ল শিল্পীচিন্তে রূপাভাব। সে অভাবের কোন নির্দিষ্ট সন্তা নেই, তা দূর করবারও কোন বাঁধাধরা নিয়ম নেই। এই অভাবের তাগিদেই রবীক্রনাথ রেখা এবং রঙ নিয়ে পরিণত বয়্মসে ছবি আঁকতে বসলেন। এই প্রয়োজনের তাগিদেই কবি-শিল্পীদের হাজারো পরীকা নিরীকা। তবে এই প্রয়োজনের তাগিদেই কবি-শিল্পীদের হাজারো পরীকা নিরীকা। তবে এই প্রয়োজনিত্ব হ'ল অপ্রয়োজনের প্রয়োজন আত্মাহুত্তির আত্মশুভত্তররূপে প্রকাশের মধ্যেই তার গরিসমান্তি। আবার সেই গরিসমান্তি

থেকেই পরবর্তী প্রয়োজনের জন্ম হয়। হেগেলীয় ছন্দ্রবাদের মতই এর নিত্য অভিসার। অবশ্রু-এই দৃদ্ধবিধির কোন আইন কামুনই শিল্পলোকে চলে না। একথা স্বয়ং হেগেলও স্বীকার করেছেন। কেননা আদর্শগত হই বিরোধী মূল্য স্থলরের জগতে অবর্তমান। তবে একথা সত্য যে যেখানে একটা শিল্প প্রচেষ্টার পরিণতি তার মধ্যেই থাকে পরবর্তী শিল্প প্রসারের স্থচনা। শিল্পী মানদে পরম স্থলরের প্রতিষ্ঠাভাব শিল্পের বিবর্তন ঘটাছে যুগ থেকে যুগান্তরে। জনকল্যাণ, ব্যক্তিকল্যাণ প্রমুথ নানান্বিধ কল্যাণ-সাধন শিল্পের যে অনভিপ্রেত এটা শিল্পী-গুরু আমাদের বলেছেন। শিল্প হবে স্বরাট, সম্রাট। জীবনধর্মের বা প্রাণ-ধর্মের দাসত করা শিল্পের আপন সভাধর্মের বিরোধী। রূপ নিয়ে শিল্পের কারবার--পরমম্বন্দরকে রূপায়ণ করবার ব্রত হ'ল শিল্পীর। সে রূপের প্রয়োজন দেই রূপটুকুর মধ্যেই বিধৃত। বাইরের জীবনের বা জগতের কোন প্রয়োজন মেটাবার দায়িত্ব তার নেই। সে আপনাতে আপনি সম্পূর্ণ। এমন কী রূপকে প্রতীকধর্মী বললেও রূপের মর্যাদা, শিল্পের গৌরব ক্ষুগ্র হয়। রূপ এমনই আত্মনির্ভর, স্বয়ংসম্পূর্ণ। রূপকে অরূপের প্রতীক বললে তার স্বমহিমা স্বীকৃত হয় না। তাই শিল্পীগুরু এই তত্তকে অস্বীকার করলেন?: "রূপের দর্শন ক'রে আনন্দিত হওয়াতেই তার পরিণতি, রূপ থেকে স্বতন্ত্র, রঙ থেকে স্বতন্ত্র বর্ণহীন অরপের প্রতীক হওয়াতে রূপের সার্থকতা নয়।"

মাহবের অভিপ্রায় হ'ল উদ্বেশ্য দিন্ধির অভিম্থী। সে দিন্ধির রূপটুকু দদা দচেতন কর্মীর মনে উত্তত হ'রে থাকে। শিল্পীর শিল্পচেতনায় এ ধরণের কোন উদ্বেশ্য নেই, একথা আমরা আগেই বলেছি। প্রকাশের প্রয়োজনে শিল্পী স্বষ্টি করেন। তাকে কেউ আত্মপ্রকাশ বলেছেন আবার কারো কারো মতে সেপ্রকাশ হ'ল কবির ব্যক্তি-সন্তা-নিরপেক্ষ সাময়িক অস্কৃতির প্রকাশ। সে যাই হোক শিল্পীর কাছে প্রকাশটাই বড় কথা। এই প্রকাশের মধ্যেই কাব্য-শিল্পের প্রতিষ্ঠা। শিল্পী তাঁর স্বষ্টির মধ্যে আনন্দ পান। শিল্পরদিকও সেই স্বাষ্টি থেকে আনন্দ লাভ করেন। কিন্তু আনন্দ পাওয়াটা তাঁদের লক্ষ্য নয়। শিল্পর আত্মধর্মের সঙ্গে এই আনন্দটুকুর কোন বিরোধ নেই। এখন প্রশ্ন হ'ল সম্পূর্ণরূপে উদ্বেশ্ব বিরহিত এই বে স্বাষ্টি বাকে আমরা শিল্প বলছি তার মূলে তাহ'লে প্রেরণা জোগায় কে ও শিল্প কেন জীবনের সব সম্পাদকে তুচ্ছ ক'রে তাঁর কলালন্দীকে নিয়ে জীবন কাটিয়ে দেন পরম আনন্দে ও তার উত্তরে

<sup>)।</sup> वाराचही मिल्र व्यवसावनी शुः २ 88।

चामता वनव, এ या निज्ञीत नीना। कवि छात्र इन्म नित्य, कथा नित्य चाकीवन থেলা করলেন কোথাও কোন প্রত্যাশা না রেখে। শিশু যেমন ক'রে সারা দিনমান আপন মনে তার খেলাঘর সাজায় আবার ভাঙ্গে, পটুয়াও তেমনি তার রঙ তুলি নিয়ে ছবি এঁকে চলেছেন, কবি কবিতা বেঁধে চলেছেন সারাজীবন धरत । এ इ'न नीना । रुष्टिभीन मारूरपत अक्रांख नीनां यूर्ण यूर्ण कांग्र तनथा হ'ল, স্বর বাঁধা হল, ছবি আঁকা হ'ল। তার কোন প্রয়োজন ছিল না জাগতিক অর্থে। বস্তুতাম্ব্রিক তাদের অন্বীকার করবেন হয়ত' তাদের প্রয়োজন নেই ব'লে। কিন্তু শিল্পরসিক যুগে যুগে এই অপ্রয়োজনের প্রয়োজনকে স্বীকার করেছেন সানন্দে, সবিনয়ে। এই অপ্রয়োজনের প্রয়োজনটকু শিল্পীর লীলা-ধারণার মধ্যে বিগ্রত। মান্তবের মধ্যে যে চিরস্তন শিল্পীটা রয়েছে সে কারণে এই লীলায় মেতে উঠল স্ষ্টির প্রথম দিন থেকে। তার খেলার কাজ আজও শেষ হ'ল না। অবনীন্দ্রনাথ এই লীলাটুকুকে প্রত্যেক্ষ করলেন মানুষের সমগ্র ইতিহাস জুড়ে "মামুষ কোন আদিম যুগ থেকে এই খেলা খেলেছে তার ঠিক ঠিকানা নেই, আজও তার খেলা বন্ধ হ'ল না—এ কি রহস্তা, এ কেমন খেলা; মাহুষ কোন্ কালে ছবি লিখে লিখে খেলতে স্থক করেছে আজও সেই খেলা চলো; মাহুষের এ খেলায় অফচি হ'ল না কেন ? স্থরের যত রকম খেলা হ'তে পারে মাত্র্য তা থেলে, নাচের ভঙ্গি, কথার ছন্দ, রঙ-রেখার ছন্দ স্ব নিয়ে খেলে মাতুষ; কিন্তু দে খেলেই চল্লো, থামলো না।" এই লীলার স্বাক্ষর আদিমতম কালের বিশ্বত সভ্যতায় রয়ে গেছে। প্রাগৈতিহাসিক ও ঐতিহাসিক যুগে মাতুষ ছবি এঁকেছিল। Aurignacian যুগে স্পেনের গুহাবাদী মাতুষ ছবি আঁকল; Soletrian যুগে মাতুষ মৃতি গড়ল; Magdalenian যুগে ছবির মধ্যে গতিশীলতার ছোতনা সংযোজন করল शिक्षी। এ नवरे शिक्षीत नीनामण्डः। এ नीनाम छात श्रवम पानमः।

কবিগুরু রবীন্দ্রনাথও এই লীলাকে প্রত্যক্ষ করলেন "মাস্থবের কাজের ছটো ক্ষেত্র আছে—একটা প্রয়োজনের আর একটা লীলার। প্রয়োজনের তাগিদ সমস্তই বাইরের থেকে, অভাবের থেকে; লীলার তাগিদ ভিতর থেকে, ভাবের থেকে।" এই লীলাটুকু হ'ল শিল্পকৃতি। তার মধ্যেই স্থলরের অধিষ্ঠান। প্রকৃতিতে যথন স্থলরের দেখা পাই, তথন প্রকৃতি লীলামন্ত্রী। মেঘতিমিরে সম্দ্রের দ্রতম প্রশাস্তিতে স্থ্র ধ্বন অন্ত ধায় তথন ধে রূপ কৃষ্টি

১। যাত্রী, পুঃ ন।

হয় তা রসিকজনার নিত্যকালের আরাধনার বস্তু। পরমস্কলরের অর্থহীন লীলার যে রেশটুকু রয়ে গেল নামহীন সমুদ্রে চিহ্নহীন আকাশে তার মধ্যে প্রচ্ছন্ন রইল চিরকালের অফুরান এখর্য। স্বাষ্টর এই অহেতুক লীলার রসটিকে যথন মন পেতে চায় তথন দে শিল্প স্ঞ্জন করে, কবিতা লেখে, গান বাঁধে, ছবি আঁকে। এখন প্রশ্ন হ'ল শিল্পীর লীলায় আর শিশুর খেলনায় কি কোন পার্থক্য আছে? অবনীন্দ্রনাথ বললেন যে শিল্পীর লীলা ছেলেথেলা নয়। শিল্পীর লীলায় বেদনা আছে, অভাব আছে, তাই জালাও আছে। যে লীলা আত্মপ্রকাশের তপস্থায় তাপিত। ছেলেখেলার দোহাই দিলে শিল্পীর লীলাটুকু আমরা যথাযথ অমুধাবন করতে পারব না। ছেলেথেলার মধ্যে কোন স্বষ্ট প্রেরণা নেই। আমাদের অবিশ্লেষক মন যদি নির্বিচারে শিল্পলীলাকে ছেলেদের থেলার সমপর্যায়ভুক্ত করে তবে অবনীন্দ্রনাথ তার প্রতিবাদ করবেন ১১ কোন কোন পণ্ডিত তাবৎ রূপবিতাকে এই ছেলেখেলার ভিতে দাঁড় করিয়ে আর্টকে দেখতে চলেছেন একদল মামুষও এদেশে আজকাল দেখি ধারা নেশা এবং খেলার কোঠায়-রূপবিত্যাকে ফেলে এসব থেকে মানুষকে নিরম্ভ করতে চাচ্ছেন। ছবি লেখার বিষয়ে একদিন মুসলমান-ধর্মে কঠিন শাসন ছিল, মামুষ লেখার বিরুদ্ধে আমাদের শাস্ত্র শুধু নয় দলে দলে মাত্রবের নিজের মনেও একটা বিষম ভয় এক এক সময়ে উদিত হয়েছিল।" এই ছেলেখেলার ভিতে দাঁড করিয়ে শিল্পকে বিচার করলে ভুল কর। হবে। ছটোর আত্যন্তিক বিষমতাকে উপেক্ষা করলে বিচারের প্রহসন ঘটবে। স্থবিচার হবে না। শিশুর খেলা ভার অভিরিক্ত প্রাণশক্তির প্রকাশ; শিল্পলীলায় আত্মার স্পর্শ। মাহুষের চিৎশক্তি আপনার স্বাক্ষর রেথে যায় মাহুষের শিল্পকর্মে। প্রাণশক্তি শিশুলীলায় প্রকট; সে প্রাণের নাগালের বাইরে হ'ল শিল্পভূমি। মান্নবের জৈব বিবর্তন চলেছিল প্রাণ থেকে মনের পর্যায়ে। এই মনই হ'ল শিল্পলোকের পাদপীঠ। প্রাণের সঙ্গে শিল্পের খুব যে ঘনিষ্ঠ যোগ আছে, তা নয়। যেখানে প্রাণ ক্ষীণতম দেখানেও উৎকৃষ্ট শিল্পকর্ম আমরা প্রত্যক্ষ করেছি। বহু অমুস্থ, অশক্ত গুণী শিল্পীর স্পষ্টতে বিশ্বচৈততা উদ্ভাসিত। এমন কথাও শুনেছি এ যুগের কবি সমালোচকদের মূখে যে প্রাণ ষথন অবসন্ন, তথনই উৎক্রষ্ট কাব্য-কলার সৃষ্টি সম্ভব হয়। ক্ষয়রোগাক্রাস্ত কীট্সের কথা শারণ করুন। তাঁর কাল ব্যাধি তাঁর কারা সাধনার অন্তরায় হয় নি। গ্রীক দার্শনিক কথিত দেহমনের অবিসম্বাদিত

<sup>&</sup>gt;। वाराधरी भिन्न श्रवकावनी भः २६৮।

ঐক্যতন্ত্ব এ যুগে অন্বীক্ষত। প্রাচীনদের মতে এ যুগের নব্য সমালোচক প্রাণশক্তি ও মননশক্তির একটা আন্তরিক অবিছেছ সম্পর্ক কল্পনা ক'বে প্রাকৃত সত্যের বিক্ষদাচরণ করেন নি। এই প্রাণশক্তি ও মননশক্তির বিচ্ছেদটুকুকে পুরোপুরি অমুধাবন করলে আমরা বুঝতে পারব যে কেন অবনীন্দ্রনাথ বার বার করে পেলা এবং লীলার প্রভেদ করলেন। মান্নুষ এক পেলা ছেড়ে আর এক থেলা ধরে তার বয়সের তারতম্য অনুসারে। তার থেলার রূপভেদ হয়; তার থেলায় ক্লান্তি আছে, অবসাদ আছে, ছেদ আছে। আর শিল্পীর লীলায় ছেদ নেই, অবসাদ নেই; চিন্ময় আত্মা দে লীলায় নিত্যক্রিয়াশীল। থেলা হ'ল সথের, সে মান্নুযের বার-মহলের সক্লী; আর 'গৃহিণীসচিবংসথীমিথং', তার অন্দরমহলের, তার অন্তরলোকের পাটরাণী! "থেলার নেশা ছটলে থেলা থেমে যায় কিন্তু লীলার অবসান নেই; লীলা করে চলায় অবসাদ নেই, আজীবন রূপদক্ষ মান্নুযের কাছে লীলাময়ী, মান্নাময়ী বিশ্বরূপিণী। তিনি আসছেন যাচ্ছেন অনন্ত লীলা দেখিয়ে, তারই ছন্দ ধরছে মান্নুয় রূপবিত্যা দিয়ে নিজে রচনায়, সে নিজেরও বিশ্বের লীলার পরিচয় ধরেছে যুগ যুগ ধরে।">

শিল্পীর 'হৃদয় দহন জালায়' এ লীলা প্রজ্জলন্ত। অবনীক্রনাথ বললেন যে শিল্পীর লীলায় রয়েছে অন্তথীন রসের অফুরন্ত রূপের জন্ম জালা আর তৃষ্ণা'। মাকুষ পরমন্ত্র্যারের চকিত সাক্ষাতে যে আনন্দাখাদন করে তাই তার চোথে রূপের জালা ধরিয়ে দেয়। সেই রূপতৃষ্ণা তার শিল্পে বাসা বাঁধে। মন যাকে পেল, যাকে রূপের রেথার রঙের কারাগারে বন্দী করল তার প্রতি মনের আর ঔৎস্কৃত্য থাকে না। যাকে পায় নি, যাকে ধরতে পায়ল না আপনার শিল্পকর্মে মন তার সন্ধান ক'রে চলে। সেই না পাওয়ার বেদনা, সেই অন্তহীন রূপতৃষ্ণাকে বক্ষে ধারণ ক'রে শিল্পীর রূপ থেকে রূপান্তরে নিত্য যাওয়া আসা। মাকুষের সীমারিত শক্তি কিছুতেই সেই পরমন্ত্র্যাকে বিত্য যাওয়া আসা। মাকুষের সীমারিত শক্তি কিছুতেই সেই পরমন্ত্র্যাকে তার আপন ক্ষেষ্টির স্বীমানায় আনতে পারে না। সম্যক্ প্রকাশে তাকে প্রকাশিত করাই হ'ল শিল্পীয় তৃশ্চর তপস্থা। সে ত' তপস্থা সিদ্ধ হয় নি। তাই ত' শিল্পীয় বেদনার অন্ত নেই। রাবণের চিতা শিল্পীয় বক্ষে অনন্তকাল ধরে জ্বাবে। এই তৃষ্ণার শেষ যেদিন হবে সেদিন মাকুষের সব ক্ষেষ্টির প্রয়াস শেষ হ'য়ে যাবে। শিল্পস্টিয় জালা বিত্য এই জালাটুকুর এই তৃষ্ণাটুকুর প্রয়োজন রয়েছে। এ ছাড়া জালা নিত্য এবং সত্য। সব ক্ষেষ্টির মধ্যেই এই জালার বহুৎুসব। তাই ত' শিল্পীঞ্চ

<sup>)।</sup> वाराधती भिन्न श्रवसावनी, शः—२६२

বললেন: "রূপের জালা, রসের জালা বহ্নির সমান জলছে সব উৎকৃষ্ট রচনার মধ্যে, রূপদক্ষের জীবন লীলাময়, জালাময় হ'য়ে উঠেছে, প্রদীপ্ত সমস্ত রূপ ও রসের তপস্থায় মাহ্ম্য জীবনপাত করছে, রূপবিভার সাহায্যে এই জালাকে, এই তৃষ্ণাকে রূপের পাত্রে ধরতে।" তাই বলছিলাম অবনীন্দ্রনাথের মতে শিল্প থেলা নয়, এ হ'ল লীলা যে লীলায় রয়েছে মাহুষের আত্মনিবেদনের প্রম বেদনা।

রূপের অভাব থাকে শিল্পীর অন্তরে। তা হ'ল তার প্রেরণার উৎস। বস্থ জীবনের, পশুজীবনের কোন অপূর্ণত। শিল্পে জগতে এহ বাছ। সাধারণ বৃদ্ধিতে এইসব স্বাচ্ছন্দ্যগত প্রশ্নকে আমরা শিল্প সহায়ক অথবা শিল্প হস্তারক মনে করি। কিন্তু সেটা আমাদের ভ্রান্তি। রঁমা রঁলা বল্পজীবনের অভাব, অনটন ও বাধাগুলোকে শিল্পদহায়ক বলেছেন। আন্তর অভাব বোধকে বাইরের অভাবগুলো উদ্দীপ্ত করে। বাঁরা আরাম কেদারায় শুয়ে মহৎ শিল্পস্টির স্বপ্ন দেখেন, যাঁদের জীবনে কথনও খর রৌদ্রের দীপ্তিদাহ লাগল না তাঁরা বার্থ হবেন তাঁদের শিল্পস্থীর চেষ্টায়। শিল্পে জীবনের স্পর্শ থাকবে, জীবনের স্থ্য, তুঃখ, আনন্দবেদনা শিল্পকে রূপ, রঙ ও রুসে পূর্ণ করে তুলবে। সমালোচকদের মধ্যে আবার বিপরীত মতেরও অসম্ভাদ নেই। অভাবকে প্রাসন্ধিক বলেছেন অনেকে শিল্পপ্রয়াসের প্রতিকূল ব'লে। প্রতিভা বিকাশের পরিপন্থী বলে অনেকে বল্পজীবনের অপূর্ণতাকে দোধী সাব্যস্ত করেন। দারিদ্র্য যে গুণরাশিনাশী এটা অনেকের কাছেই স্বত:সিদ্ধ। কিন্তু অবনীন্দ্রনাথ এ তত্তকে অস্বীকার করেছেন কেননা এইসব অভাবের সঙ্গে শিল্পের আত্যন্তিক যোগকে স্বীকার করলে শিল্প ধর্মচ্যুত হবে। সে অভাববোধ যেমন শিল্পকে উদ্দীপ্ত করে ন। তেমনি তাদের পূর্ণত। সাধনও শিল্পীর লক্ষ্য নয়। শিল্পকে যদি লীলা ব'লে স্বীকার করি তবে লীলার কেত্রে বস্থজীবনের এবং বাইয়ের জগতের কোন অভাবের স্থান নেই। লীলা ধারণার মধ্যে এরা অপাংক্তেয়। শিল্প মান্নুষের কোন কল্যাণ করল কি না, শিল্পের দারা কোন অকল্যাণ হ'ল কী না, এসব হ'ল অবাস্তর, অতিরিক্ত। তাদের সঙ্গে লীলার কোন যোগ নেই. যে লীলায় শিল্পের স্ভাটুকু নিহিত। লীলা উদ্দেশ্য বিরহিত। রূপকার হ'ল লীলাকার। শিল্পী যেরূপ সৃষ্টি করল তাকে প্রয়োজনের বাটখারা দিয়ে ওজন করলে হবে না! "রূপের ঘণার্থ পরিমাপ একমাত্র রূপবিভার ঘারা হওয়া সম্ভব, আর কোন বিভা রূপের তল পর্যস্থ

১। বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী পঃ---২৫৯।

পৌছে দিতে পারে না। দগুরী সোজা রেখা টেনে যায় বটে কিন্ধ রেখার যে রহস্ত তার তল তো পায় না কোনো দিন। রূপবিদের কাছে সামান্ত আঁচরটিতে আপনার জীবন রহস্ত ধরে দেয়।"> রপবিদ তাঁর দেখবার কৌশলে রপকে আবিষ্কার করেন। অক্ত কোন দিকে তার লক্ষ্য নেই। রূপবিদ ধেন নিনিমেষ-লক্ষ্য ফাল্কনী। অন্তগুরু দ্রোণাচার্যের প্রশ্নের উত্তরে তৃতীয় পাগুব ফাল্কনীই তাঁর গুরুকে বলেছিলেন যে তিনি পাখীর চোথ ছাড়া অন্ত কিছু দেখছেন না। এই একাগ্রতা থাকলে তবেই লক্ষ্যভেদ সম্ভব হয়। শিল্পীর সাধনা একাগ্রতার এই ন্তরে উন্নীত হ'লে তবেই সার্থক রূপসৃষ্টি সম্ভব। শিল্প শুরু রূপকে দেখেন। সে দেখা অলস দেখা নয়। শিল্পীর সমস্ত সত্তা ঐ রূপকে প্রত্যক্ষ করে। সে দেখায় সারা মন প্রাণ উন্মুখর হয়ে উঠে। রূপের ধারা অবিশ্রাম বয়ে চলেছে। শিল্পীরও তাই দেখার অন্ত নেই। তাই ত' শিল্পীর অন্তরে লক্ষ রূপের মেলা। তাকে প্রকাশ করাই হল শিল্পীর ধর্ম। শিল্পী তাঁর অন্তরের রূপকে হাজার হাজার লীলা কমলে বাইরে মেলে ধরেছেন। তার গন্ধ, তার রঙ, তার রূপ, তার আমন্ত্রণ বহুবিচিত্র। গুণীজন শিল্পীকে বাহবা দেন, তাঁর প্রশংসায় মৃথর হয়ে ওঠেন। সেই প্রশংসার কোলাহলের মধ্যে শিল্পী কথন আবার আপনার স্বাষ্টর নিভৃত নিকেতনে আশ্রয় নেন, দে তথ্যটুকু অলক্ষিত থেকে যায়। তাঁর রূপতৃষ্ণা আবার তাঁকে নতুন স্ষ্টের কান্ধে প্রেরণা দেয়। তাঁর অন্তরের জ্বালা তাঁকে অবিশ্রান্ত ঘুরিয়ে নিয়ে বেড়ায় বদলোকের এক মহল থেকে আর এক মহলে। তাঁর শিল্পসৃষ্টিও বহুবিচিত্র হয়ে ওঠে। শিল্পীর লীলা অব্যাহত গতিতে বয়ে চলে। তাঁর লীলার মধ্যে আমরা দেখি তাঁর বেদনা এবং তাঁর আনন্দ। বেদনা আদে রূপাভাব থেকে. আর আনন্দ আদে প্রকাশ থেকে। এই বেদনায় স্প্রের বীজ, এই আনন্দে বিখের কল্যাণ। সে কল্যাণটুকু শিল্পের লক্ষ্য না হ'লেও তার আবির্ভাব ঘটে সব সার্থক শিল্পের রূপায়ণে। রূপবিভা মাহুষের কীতিকে রূপবান করে. ঋদ্ধিমস্ত করে। মান্নবের মহন্তম স্পষ্টিতেঁ তার বৃহত্তম কল্যাণের আশাদ। তাই ড' আমাদের প্রাচীন জ্ঞানে স্থন্দর এবং শিবের সান্ধীকরণ ঘটল। শিল্পীগুরু তারই প্রতিধানি ক'রে বললেন: 'রূপবিভা এই ভাবে আলৈশব মায়ুষের সহচারিণী হ'য়ে প্রতিভাবানের ঘর আলো ক'রে মানবন্ধাতির কল্যাণে নিযুক্ত ব্রইলো।" কল্যাণ এলো স্থন্নরের হাত ধরে। শিল্পীর লীলায় উভয়ের অধিষ্ঠান ঘটল। তাই ত' একাসনে দোঁতে অভাগিত হ'চ্ছে অনাদিকাল ধরে।

১। বাগেশরী শিল্প প্রবন্ধাবলী, পৃ: ২৬৯।

## শিল্পীগুরু অবনীস্প্রনাথের শিল্প-প্রকরণ ডম্ব

'রীতিরাস্থা কাব্যস্থ'বাদীরা রীতি বা প্রকরণকেই কাব্যের স্বরূপ বলে ব্যাখ্যা করলেন। আর 'শিল্পস্বরাট'বাদীরা শিল্পে প্রকাশ সার্বভৌমস্বটক অক্ষুণ্ণ রাথলেন। প্রকরণ বা টেকনিক গৌণ স্থান অধিকার করল। দার্শনিক এবং শিল্পস্থারা রীতি প্রকরণের স্থান নির্দেশ করলেন শিল্পলোকের বার মহলে। শিল্পের অন্ধরমহলে টেকনিক অপাংক্রেয়। শিল্পীর মনে মনে রঙ রূপ রেথায় যে ছবি আঁকা হ'ল তা-ই শিল্পকৃতি। নীরব কবিও এই তত্ত্বে কবি-মর্যাদা পেলেন। মনে মনে ছবি-আঁকার কাজটুকুই হল শিল্পীর কাজ। তারপরে সেই মনের পর্দার ছবিকে বাইরের পর্দায় মেলে ধরা। কবি চন্দোবদ্ধ পথে অক্ষর সাজিয়ে সেই ছবিকে কোটালেন, চিত্রকর রঙ ও রেখায় সেই মনের সম্পদকে সবার সামনে মেলে ধরলেন, ভাস্কর পাথর কাঁদে কাঁদে সেই অনব্ছা রূপটুকু ফুটিয়ে তুললেন পাথরের গায়ে। এমনি ক'রে শিল্পীর লীলা চলল। এখন প্রশ্ন হ'ল এই যে, মনের ছবি আঁকবার আর দেই ছবিকে তার একাস্ত নিভৃতিটুকু থেকে বাইরে মেলে ধরবার যে কৌশল তারা কি সমগোত্রীয় ? যথন মনের পর্দায় ছবি ফুটল, তারপর যথন সেই মানস কুতিট্রুর নির্ব্যক্তিকরণ ঘটল কাগজে, ক্যানভাদে অথবা পাথরের গায়ে তথন কি শিল্পীর মনের ঐশ্বর্টুকুর রূপান্তর ঘটল ? তার কি গোত্রান্তরও ঘটল এই বহিঃপ্রকাশের আঙ্গিক স্পর্শের নব্য শিল্পশাস্ত্রীরা এমন কথা বললেন যে এই বহিরঙ্গীকরণ রীতি বা টেকনিকটুকু শিল্প নয়। রীতি হ'ল শিল্পলোকের ছিজসমাজের চোথে অস্ত্যুজ। রীতি বা টেকনিক নিয়ে মিস্তির কারবার, ভালো মিস্তী আবস্থিক ভাবে বড শিল্পী নয়। যারা ক্রাফ টে বিশারদ তারা শিল্পের দরবারে ঋণী বলে গণ্য হয় নি কথনো। তবুও প্রাচীন গ্রীক নন্দনতাত্ত্বিক ঐতিহের কল্যাণে আমরাও শিল্প এবং ক্রাফ ট মিশিয়ে ফেলেছি। আর তাই শিল্প প্রকাশ ও শিল্প প্রকরণের পার্থক্যটকু সম্বেদ্ধ অস্পষ্টভাবে সচেতন থাকলেও সব সময়ে সে সম্বন্ধে শিল্পশাস্ত্রীরা অবহিত হন নি। তাই ত' আরিশুতল কথিত 'ক্যাথারসিদ' থিওরির এত সাগ্রহ সমর্থন এবং প্লেতো কথিত 'শিল্পী নির্বাসন' নির্দেশের এতো সরব প্রতিবাদ। প্রয়োজন প্রকরণটুকুকে আঁকড়ে ধরে, থেয়াল খুশিতে শিল্প স্ট হয়। বাঁরা প্রয়োজনটাকে বড় ক'রে দেখেন তাঁরা প্রকরণটাকে মুখ্য স্থান দেন, আর বারা শিল্পকে প্রয়োজন অভিরিক্ত স্টিরূপে প্রত্যক্ষ করেন তারা

শিল্পীগুরু অবনীন্দ্রনাথ শিল্পের প্রকরণ এবং আঙ্গিককে তার যথার্থ স্থানটিতে প্রক্ষেপ করেছেন। তাঁর মতে বাঁরা আর্টিস্ট তাঁদের অক্তবিম প্রকরণে সাফল্য লাভ করার জন্ম সাধনা করতে হয়। শিল্পীরা হলেন শিল্প-প্রকরণ তপস্থায় তপন্ধী। কিন্তু এই তপস্থায় যদি কেবলই কঠোর তপ থাকত, যেমন তেমন ক'রেই কাজ সারতে চাইত স্বাই, আর এই এদের কাজগুলো কলে প্রস্তুত জিনিবের মত কাজ দিত কিন্ধ আনন্দ দিত না। আনন্দ দেওয়াই ত' শিল্পের উদ্দেশ্য। যদি শিল্পকে উদ্দেশ্য-অম্বিত বলতে হয় তবে শিল্প-চারিত্র্যকে ক্ষুণ্ণ না করে এইটুকুই বলা যায় যে শিল্পের লক্ষ্য হ'ল আনন্দ দেওয়া। এই আনন্দের কথা এতদেশের আনন্দবর্ধন, জগন্নাথ প্রমুখ প্রাচীন অলংকারিকেরা বলেন, শিল্প-উদ্দেশ্য হ'ল এই আনন্দাভিমুখী। আনন্দবর্দ্ধন বললেনঃ 'সহাদয় হাদয়হলাদি শব্দাথময়ত্বনেব কাব্যলক্ষণম।' আর জগন্নাথ এই আনন্দকে वनलन 'लाकाखर पास्नाम।' नवा निव्नमार्ननिक क्लाक धरक नाम मिलन 'pure poetic joy'; আনন্দই যদি সৃষ্টির উদ্দেশ্য এবং লক্ষ্য ব'লে ধার্য হয় তা হবার সম্যক সম্ভাবনা, যদি আমরা শিল্প-চারিত্র্য-বহিত্বত কোন লক্ষ্যকে শিল্প-লক্ষা বলে গ্রহণ করি। কিন্তু লক্ষা হিসেবে আনন্দের স্বীকৃতি শিল্প-চারিত্রাকে ক্ষম করে না। শিল্প নির্লক্ষ্য হলেও তার লক্ষ্য বা উদ্দেশ্যটিকে আনন্দকেন্দ্রিক বললে শিল্প-চারিত্র্য ক্ষপ্ত হয় না ব'লেই অনেক বিখাস করেছেন। মহাদার্শনিক কাণ্টের ভাষায়, সর্ব-লক্ষ্য-উত্তর-শিল্পেরও একটা লক্ষ্য আছে। দার্শনিক বললেন এই লক্ষ্যের কথা, দর্শনের আপাতবিরোধী স্থগভীর ব্যঞ্জনাদৃপ্ত ভাষায়। শিল্পীগুরু অবনীক্রনাথ বিশ্বাস করেছেন শিল্পের এই স্থানন্দ-লক্ষো। তিনি

১। বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী, পৃঃ ১৫৯।

<sup>? | &</sup>quot;Purposiveness without a purpose".

বললেন<sup>ত</sup> বিষয় ও প্রকরণ এবং তার কঠোরতাই কোটে নির্মনভাবে কলের কাজে, আর মান্ন্বের আটে নিম্নন্তিত আনন্দ ও মৃক্তির স্বাদ এনে লাগে। আর্টের প্রকরণগুলিতে আনন্দ না মিশলে আর্ট হ'ত ফটোগ্রাফের মত অসম্পূর্ণ জিনিষ।

শিল্পীগুরু প্রকরণকে শিল্প না বললেও প্রকরণের যথামূল্য নির্দিষ্ট করে দিলেন শিল্পের জগতে। ক্রোচে যেমন প্রকরণকে শিল্পক্তে অনাবশ্যক এবং অতিরিক্ত বললেন. অবনীক্রনাথ তা বললেন না। তাঁর মতে প্রকরণ ছাড়া শিল্পসৃষ্টি সম্ভব নয়। শিল্পী প্রকরণকে আত্মন্থ ক'রে প্রকরণকে উত্তীর্ণ হবে। শিল্পলোকে শিদ্ধিলাভের চাবিকাঠিটি তাঁদের হাতেই গেছে যাঁরা শিল্প প্রকরণকে আত্মন্থ করেছেন এবং অনায়াদে প্রকরণের কঠোরতাকে স্বকীয় প্রতিভার জারকরদে জারিত ক'রে তাকে নবরূপ দিতে পেরেছেন। মামুষের অমতত্ব-লাভের সাধনা যেমন মৃত্যুকে এড়িয়ে গিয়ে সিদ্ধি লাভ করে না সে সাধনা সিদ্ধিলাভ করে মৃত্যুকে পেরিয়ে গিয়ে; ঠিক তেমনি ক'রে মহাশিল্পীর শিল্পসাধনা প্রকরণের কঠোরতাকে এডিয়ে গিয়ে সিদ্ধিলাভ করে না। সে সাধনা ফলবতী হয় প্রকরণকে পেরিয়ে গিয়ে। প্রকরণ ছাড়া ছবি, ছবি হয় না; স্বতঃক্ষৃত্ সৃষ্টিশক্তি স্কেচ করে। সেই স্কেচকে ছবির মর্যাদা দিতে হলে শিল্পীকে শিল্প প্রকরণটুকুর প্রয়োগ করতে হয়। সে প্রয়োগে হয়ত' শিল্পী শান্তীয় প্রকরণকে উত্তীর্ণ হয়ে যান: তব সেই বাঁধা পথেই তাঁর প্রারম্ভিক পদক্ষেপ। কোন কোন স্কেচ শিল্প পর্যায়ে উন্নীত হয়েছে, এমন দৃষ্টাস্ত রয়েছে। অবনীন্দ্রনাথ এ বিষয়ে অবহিত। তিনি বললেন, কিন্ধু যে স্কেচ করার মধ্যে আর্টিষ্টের আনন্দ নিত্য থাকে তার ধরন স্বতন্ত্র। ছোট গল্পের মত ছোট ও সামান্ত হলেও সেটা সম্পূর্ণ জিনিষ এবং সেটা লিখতে অনেকখানি আর্ট চাই। ছোট হ'লেই ছোট গল্প হয় না; একট্থানি টান দিয়ে অনেকথানি বলা বা বেশ ক'রে কিছু ফলিয়ে বলার কৌশল শক্ত ব্যাপার । আর্টিষ্ট কেন সে শ্রম স্বীকার করতে চায় তার একমাত্র কারণ বলার এই যে, নানা কারিগরি-দিকটায় থাটুনী আছে—ভাব ও রসকে ফাঁদে ধরার ছাঁদে বাধার থাটুনী।<sup>8</sup> তবে কলের মজত্র যেমন শুধু ক্লজি-রোজগারের জন্ম নিরানন্দ খাটুনী খাটে,

৩। বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী, পৃ: ১৭৩।

৪। বাগেশরী শিল্প প্রবন্ধাবলী পৃঃ ১৭৪

শিল্পীর থাটুনী তেমন নিরানন্দ নর। বতনের থাটুনী, বে থাটুনী থাটেন সম্ভানের জননী সেই থাটুনী হ'ল শিল্পীর। আর অব্তুতনের থাটুনী, যেমনটি থাটে মাইনে করা ধাত্রী, তার ছারা শিল্প সৃষ্টি সম্ভব হয় না। শিল্পী কোন্ধারা থাটুনী থাটল তার নিশানা রইল শিল্প কর্মে। যেথানে থাটুনীর পিছনে যত্ম রইল সেথানে স্থান্দরের আসন পাতা হ'ল, আর যেথানে শুম শুধুমাত্র অবত্ম আশ্রিভ তা বিশ্রী, উন্তট রূপ নিয়ে রসিককে পীড়া দিল। প্রকরণ শুধুমাত্র সৃষ্টি-মাধাম; সেই মাধ্যমটিকে অবহেলা করলে সৃষ্টি সম্ভব হয় না। শিল্পীগুরু আপন মতের স্থাপ্যে মহাশিল্পী রেণাদার মতের উল্লেখ করলেন:

"Craft is only a means but the artist who neglects it will never attain his end....Such an artist would be like a horseman, who forgets to give oats to his horse."

প্রকরণ ব্যতিরেকে কি শিল্পসৃষ্টি সম্ভব হয় ? রে দা এই চুরুহ প্রান্ধের উত্তরে বলেছিলেন যে, সহজ ক'রে, স্থন্দর ক'রে লিথতে এবং আঁকতে হ'লে প্রকরণটকু পরিপর্ণ রূপে আয়ত্ত করতে হয়। এই আয়ত্তীকরণের ইতিহাদ বছ-শ্রম-দিদ্ধ। বহুদিনের অক্লান্ত সাধনায়, বহু বিনিদ্র রাতের তপস্থায় এই প্রকরণকে আত্মন্থ ক'রে একেবারে আপনার ক'রে নেওয়া যায়। এই আপনার ক'রে নেওয়াই হ'ল যথার্থ শিল্পীর কাজ। শিল্পী যথন অমুশীলনের মধ্য দিয়ে এই প্রকরণটিকে একেবারে আত্মন্থ করেন তথন তা শিল্পীর নিজম্ব সাষ্ট-কৌশল হয়ে পড়ে। তা রসিকজনকে মুগ্ধ করে। প্রথাত বেহালাবাদক মেছহিনের স্থরস্ঞ্জর সহজ্ঞ নৈপুণ্যে মুগ্ধ হয়ে রবীন্দ্রনাথ তাঁর প্রশংসা করলে তিনি সবিনয়ে বলেছিলেন: "God alone knows with what difficulty I acquired this case." এই যে শিল্পীর সহজ নৈপুণ্য এটি তথনই আদে যথন শিল্প-প্রকরণে শিল্পী পারক্ষ হয়ে ওঠে। প্রকরণ পারক্ষ হ'লে তবেই শিল্পীর স্ষ্টিতে স্বতঃফৃতির প্রদাদ গুণ্টি এসে যুক্ত হয়। শিল্পীগুরু বললেন<sup>৫</sup> প্রকরণে পূর্ণ অধিকার না হ'লে লেখায়, বলায়, চলায়, কাজে, কর্মে স্বতঃকৃতি গুণটি আদে না, অথচ এই গুণটি সমস্ত বড় শিল্পের একটা বিশেষ লক্ষণ। এত সহজে কেমন করে আর্টিষ্ট ষা বলবার যা দেখবার তা প্রকাশ ক'রে গেল এইটেই প্রথম লক্ষ্য করে আমাদের মন বড শিল্পীর কাজে। শিল্পী কি কঠিন প্রক্রিয়ার রচনা করেছে ভার সন্ধান ত' রচনার রেখে দেয় না; মুছে দিয়ে চলে যায় তার হিসাব এবং এই

<sup>ে।</sup> বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী, পৃঃ ১৭৭।

কারণে ঠিক সেই কথাটি নকল করতে চাইলে আমরা ঠকে যাই, ঠেকে যাই, হদিন্ পাই নে কি কি উপায়ে কোন্ পথ ধরে গিয়ে শিল্পী তার পরশমণি আবিষ্কার ক'রে নিল। তাই ত' অবনীন্দ্রনাথের পূর্ব-স্থরী হিসেবে আমরা তন্ত্রশাস্ত্র রচয়িতাদের মধ্যেও এই মতের পূর্বাভাস পাই। তন্ত্রশাস্ত্র শিল্পকর্মকে পাথীর এক গাছ থেকে আর এক গাছে উড়ে যাওয়ার সঙ্গে তুলনা করা হয়েছে। এক এক পাথীর এক এক ধরনের গতি-শৈলী। তু'জনাম বড় একটা মিল পাওয়া যায় না।

এরা সবাই একক, অনন্য। শাস্ত্রীয় প্রকরণকে কেমন ক'রে কোন পথে আত্মস্থ ক'রে তাকে একেবারে আপনার ক'রে নিলে নে তত্তটি শিল্পকর্মে অমুদ্লিখিত থেকে যায়। কেমন ক'রে কোন পথে প্রতিভার স্পর্শটুকু এসে লাগল শিল্পীর আপন শিল্প প্রকরণের মাধ্যমে, সে কথাটা অব্যাখ্যাত রয়ে গেল পৃথিবীর সকল শাস্ত্রে। স্থতরাং বলতে হবে, বললেন<sup>৬</sup> শিল্পীগুরু, একজনের Technique অন্তের অধিকারে কিছুতেই আসতে পারে না, সে চেষ্টা করাই ভুল। কেন না তাতে ক'রে চেষ্টা কাজের ওপরে আপনার স্বস্পষ্ট ছাপ দিয়ে যায় এবং আর্টিষ্টের কাজে সেই ব্যর্থ চেষ্টার ছঃথই বর্তমান থেকে যায়। তা হ'লে দেখা গেল যে টেকনিক বা প্রকরণ নিয়ে শিল্পীগুরু অবনীন্দ্রনাথের দক্তে শিল্প দার্শনিক ক্রোচের মতের একটা মৌল পার্থক্য। অবনীন্দ্রনাথ যথন প্রকরণকে শিল্পের অঙ্গীভূত বলেছেন তথন ক্রোচে তাকে শিল্পলোকের অন্ত্যেবাদী বললেন। অবনীশ্রনাথ বললেন, যে প্রকরণ সাধনায় সিদ্ধিলাভ করলে তবেই শিল্পী রসিককে তাঁর শিল্প মাধ্যমে আনন্দ দান করতে পারেন। আনন্দ দেওয়ার এই ত্রুহ ভারটুক শিল্পী বহন করে প্রকরণের দার্থক ব্যবহারে। অবনীশ্রনাথ তাঁর অনমুকরণীয় ভঙ্গীতে এই ভাবটুকু ব্যক্ত ক'রে বললেন, যে প্রকরণ সম্পূর্ণ কায়দা না হ'লে কেউ আর্টিষ্ট হ'তে পারে না সেটি হচ্ছে আকার গড়বার বাবলবার কইবার সামাত্ত প্রকরণ নয়, সেটি হচ্ছে আনন্দের, হচ্ছে কর্ম দাধনের অদামান্ত প্রকরণ। এই অদামান্ত প্রকরণটি আয়ত্ত করার পদ্ধা হ'ল সামান্ত প্রকরণের পরিপূর্ণ আয়ন্তীকরণ।

শিল্পীগুরু আমাদের বলেছেন যে শিল্পের আইন-কাহ্ন শিল্প-শিক্ষার্থীর জন্ত।
শিল্পীর জন্ত আইনের অঙ্গুশ-তাড়না নেই। প্রকরণের কৌলীক্ত রক্ষার ভার
শিক্ষানবীশদের ওপর। যদি আমরা জাতশিল্পীদেরও শান্ত্রীয় প্রকরণের কৌলীক্ত

৬। বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী, পৃঃ ১৭৭।

রক্ষা করবার নির্দেশ দিই তা হলে শিল্পে যে একঘেয়েমি আনবে তার ভয়ন্তরত্ব রসিক মনকে পীড়া দেবে। শিল্প-দাঙ্কর্থের বিরুদ্ধে অক্ষয়কুমার থৈত্তেয় প্রমুখ তৎকালীন মনস্বী ব্যক্তিরা যথন মসীযুদ্ধে অবতীর্ণ হলেন তথন তাঁর এই ভয়াবহ সম্ভাবনাটি সম্বন্ধে সম্যক অবহিত ছিলেন না। ভারতীয় শিল্পশাস্ত্রকথিত প্রকরণকে বিশুদ্ধ রাথবার চেষ্টায় এ দের উত্তম প্রশংসনীয়। তব শিল্পীগুরু এ দের মতকে প্রোপুরি গ্রহণ করেন নি। তিনি বললেন যে শিল্পীর পথ হ'ল খেয়ালের পথ ৷ থেয়াল মতো যে পথে চলবার কিছু জো নেই সে পথ কথনও কোন শিল্পের পথ হতে পারে না। 😶 সঙ্করত্বের ভয় ক'রে হিন্দু শাস্ত্র মত ভারতশিল্পের নিয়মে শিল্পীদের বন্ধ করলে সঙ্করত্বের হাত থেকে বাঁচাতে পারি শিল্পকে কিন্তু বাঁধা প্রকরণের ভয়ক্ষরত্ব যথন শিল্পের সর্বাঙ্গে জরা আর মৃত্যুব লক্ষণগুলি ফুটিয়ে তুলবে তথন শিবেরও অসাধা তাকে শুধরে রমণীয় ক'রে তোলে। আর্ট বিষয়ে থেয়ালীর কাছে থেতেই হবে নবযৌবন ভিক্ষা ক'রে। আর্টিষ্ট চলে থেয়ালের পাথায়, খুশির হাওয়ার ভর ক'রে। তাই ত' প্রকরণসার সঙ্গীতবিছায় ও আমার প্রাণের স্পান্দন ফোটে; তাই ত'বিশ্বকর্মা শুধুই দেব-দেবীর মূতি গড়েন নি। স্বাষ্টর বিশুদ্ধতা রক্ষা করবার নামে দেবশিল্পী শুধু তুলসী আর চন্দন গাছই সৃষ্টি করলেন না। দেবদারু, নারকেল, পাইন, রডোডেনডুন, আরও কত গাছ স্পষ্ট হ'ল।

এ ও শিল্পীর ধেয়াল খুশির তাগিদে হ'ল। শিল্পীর থেয়ালটাই শিল্পজগতে গ্রাহ্ম বলে ভারতশিল্প হিন্দুশিল্প প্রকরণের পবিত্রতা রক্ষা করতে উৎস্ক হয় নি। তাই ত' ভারত শিল্পের বিশুদ্ধতা গ্রীক, মোঘল, চৈনিক এবং নেপালী শিল্পরীতির দ্বারা ক্ষুপ্ত হ'ল; ভারতশিল্প পুষ্ট হ'ল, বেগবান্ হ'ল অপরের শিল্প প্রকরণকে আত্মন্থ ক'রে। হিন্দু শিল্পশাশ্রেও এই প্রকরণ সাক্ষর্যের সমর্থন শিল্পীগুরু আবিষ্কার করেছেন: "শিল্পী দেবতাই গড়ুন আর বানরই গড়ুন বা দেবতাতে বানরে পাথীতে মাহ্মবে মিলিয়ে থিচুড়িই প্রস্তুত করুন, সে যদি শিল্পী হয়, যদি তার প্রকরণের সঙ্গে তার মনের আনন্দ ভাবের বিশুদ্ধ এসব কুড়ে দিয়ে থাকে যে, তবে সে বিশুদ্ধ জিনিষই রয়ে গেল।" শিল্পী আপন মনের এই আনন্দটুকুর স্পর্শ থখন শিল্পকর্মে অফুস্থাত ক'রে দেন সার্থক ভাবে তখনই সেই শিল্পকর্ম যথার্থ শিল্পকর্ম হয়ে ওঠে। সমালোচক তাঁর প্রকরণের বিশুদ্ধতা দেখেন না, তাঁর শিল্প বিষয়ের যাথার্থ্য সম্বন্ধেও প্রশ্ন তোলেন না; আনন্দ যথন

१। বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী, পৃ: ১৮২-১৮৩।

রসিকচিন্তকে স্পর্শ করে তথনই শিল্পকর্মের সার্থকতা সম্বন্ধে আর দ্বিমত থাকে না। কবি বা শিল্পী এই লোকোন্তর আহলাদের সন্ধানী ব'লেই কোন প্রকরণ বা শাল্পীয় বিধানের বন্ধন তাদের জন্ম নয়। নিষেধের উন্থত শাসন শিল্পীর প্রকাশকে ব্যাহত ক'রে, তার আনন্দ দেবার শক্তিটুকুকে থর্ব করে। আর্টিষ্টের চলা হ'ল আনন্দের চলা—হাতুড়ি পিটে, কলম চালিয়ে, সোনা গালিয়ে, হীরে কেটে, হুর ভেঁজে, তাল ঠুকে শান্তের অন্ধূশ থেতে থেতে ইন্দ্রের ঐরাবতের মত চলা নয়। আর্টের প্রকরণ নিরস্কৃশ প্রকরণ, আর্টের পদ্বা নিরস্কৃশ পদ্বা, এই জন্ম বলা হয়েছে "কবয়ো নিরস্কৃশাঃ।"



## আৰন্দ কেণ্টিশ কুমারস্বামীর নন্দনতত্ত্ব পর্যালোচনা

শিল্পশান্ত্রী হিসেবে কুমারস্বামীর নাম দেশবিদেশে বহুখ্যাত। নানান গ্রন্থে বকৃতায় এবং প্রবন্ধে কুমারস্বামীর যে পরিচয় আমরা পেয়েছি তা হ'ল শিল্প-শাস্ত্রীর ঐতিহাসিক রূপ, নন্দনভাত্ত্বিকরূপে তাঁর পরিচয় আমাদের চোথে থ্ব একটা বড় হ'য়ে ওঠে নি: তিনি যুক্তিদিদ্ধ একটি পূর্ণাঙ্গ শিল্পতত্ত্বের প্রস্থাবনা করতে পারেন নি। এ কথা গোড়াতেই বলে রাথা ভাল যে নন্দনতাত্ত্বিক হিসেবে প্রতিষ্ঠা লাভ করতে হ'লে একটা তর্কশাস্ত্রসম্মত দার্শনিক দৃষ্টিভঙ্গীর একান্ত প্রয়োজন; সেটুকু আচার্য কুমারস্বামীর মধ্যে আমরা প্রত্যক্ষ করি নি। এই মন্তব্যের স্বপক্ষে আমাদের বক্তব্য নিবেদন করব কুমারস্বামীর লেখা থেকে উদ্ধৃতি দিয়ে। বে কয়টি মৌল নন্দনতাত্ত্বিক তত্ত্ব আমরা কুমারস্বামীর মধ্যে পেয়েছি তারা হ'ল: (ক) শিল্প জীবনমুখী হ'বে; (খ) জীবন-পর্যালোচনাই হ'ল যথার্থ শিল্প; (গ) শিল্প মাম্লযের প্রেম-প্রীতি-দৌহার্দ্যকে মৃত ক'রে তলবে শিল্পরপের মাধ্যমে, মাম্ববের স্থকুমার বুত্তিগুলো, যেগুলো প্রীতির, ভাতত্ত-বন্ধনের প্রসার ঘটায়, এদের স্থকুমার প্রকাশ শিল্পে ঘটবে। এই মাহুষী প্রেমের পরিপূর্ণ প্রকাশট্রু ঘটলে ভার চিত্র হ'বে স্বর্গীয় স্বধ্মায় মণ্ডিত। ত্রিই প্রদক্ষে কুমারস্বামী ফরাসী পণ্ডিত রঁমা রঁলার খুব কাছাকাছি এসেছেন, মনীধী তলন্তরের নন্দনতাত্ত্বিক বিশ্বাদের সঙ্গেও কুমারস্বামীর মতের সামীপ্যটুকু এই প্রসঙ্গে লক্ষ্যণীয়। ] (ঘ) স্থন্দরকে প্রতিষ্ঠা করতে পারলেই শিল্পীর কাঞ্ শেষ হয় না; স্থন্দরকে অম্বেষণ করাই শিল্পীর একমাত্র কাজ নয়। জীবন এবং জগৎ সম্বন্ধে যে সব নিগৃঢ় সত্য শিল্পীর অভিজ্ঞতায় ধরা পড়ে, যে সব অন্তর্গুঢ় প্রত্যয় তার ফলে জন্ম নেয়, তা সে জীবন সম্বন্ধেই হোক্ অথবা মৃত্যু সম্বন্ধেই হোক, তার প্রকাশ ঘটবে ষথার্থ শিল্পীর শিল্পকর্মে। (ঙ) কুমারস্বামী শিল্পকে Intuition বলেছেন, অবশ্য তার প্রকৃতি তিনি ব্যাখ্যা করেন নি কোথাও। ক্রোচের Intuition বা স্বজ্ঞা কুমারস্বামীর Intuition নয়, কেননা কুমার-স্বামীর Intuition এক ধরনের অক্লান্ত আবেগ বা Impulse থেকে জাত হয়। তাঁর কথা উদ্ধৃত ক'রে দিই: "For great art results from the impulse to express certain clear intuitions of life and death rather than from the conscious wish of beautiful pictures or

songs".\* জীবন পর্বালোচনা বলতে আমরা জীবনের মূল্যায়নকে বৃঝি এবং দেই মূল্যায়নটুকুও উৎপারিত হবে যিনি পর্বালোচক, তাঁর ধ্যানধারণা ও মূল্যবোধের মূল কাপ্রেটি থেকে। সেই মূল কাপ্ত থেকেই জীবন-পর্যালোচনারূপ বৃক্ষটি রস আহরণ করবে। অতএব শিল্প যদি 'criticism of life' হয় তবে জীবনের যে ছবিকে বিষয়গত জীবন বলা হয় তা একাস্তরপেই শিল্পে অন্থপস্থিত থাকবে। জীবন-বাস্তবতা ও শিল্প-বাস্তবতা হুটি ভিন্ন জগতের সংকেত বা প্রতীক হ'য়ে পড়বে।

শিল্পকে জীবনের পর্যালোচনা রূপে চিহ্নিত ক'রে, শিল্পকে প্রেম-প্রীতিকিকরূপে বর্ণনা ক'রে কুমারস্বামী এটুকু বোঝাতে চাইলেন যে শিল্প জীবনের প্রতিচ্ছবি নয়। শিল্প যদি জীবনের প্রতিচ্ছবি হ'ত তা হ'লে শিল্পনর্যাদা বহুলাংশে ক্ষুপ্ত হ'ত, ফোটোগ্রাফি সবচেয়ে বড় শিল্পনর্যাদা দাবী ক'রে বসত। তাই প্রাচীন ভারতীয় শিল্পকলার যে বস্তু-চেতনা বা Reality'র স্বাদ তিনি কথন কথন পেয়েছিলেন, তা তাকে বিশেষরূপে মৃগ্ধ করতে পারেনি। তাই তিনি যথনই শ্রেষ্ঠ শিল্পকর্মের নিদর্শন হিসেবে কোন শিল্পকর্মের উল্লেখ করেছেন, তথন তাকে তিনি মানব অভিজ্ঞতার প্রতীক হিসেবে যতটা দেখেছেন তার চেয়েও বেশী মূল্য দিয়েছেন শিল্পীর কল্পনা, তাঁর ভাব-ভাবন। এবং আদর্শ বোধের প্রতিভূ হিসেবে।

কুমারস্বামীর মতে প্রাচীন ভারতীয় শিল্পের একটি বড় গুণ হ'ল শিল্পমাধ্যমে শিল্পাদর্শের ইন্দ্রিয় গ্রাহ্ম রূপদেওয়া। শিল্পীর মনে যে শিল্পাদর্শ বাদা বাঁধে তাকে তিনি নিখুঁত শৈলী এবং আঙ্গিকের মাধ্যমে ইন্দ্রিয়গ্রাহ্ম ক'রে তোলেন। শিল্পকর্মের বান্থবতা তাঁর জীবন-মুখীনভায় নয়। সেই বান্থবতা টুকু নিহিত্ত থাকে তার অনবত্য শিল্পরপের মধ্যে। সমকালে রবীন্দ্রনাথ একেই 'রূপের টথ' বলেছেন। এই রূপের টুথই হ'ল প্রাচীন ভারতীয় অলক্ষারশাস্ত্রকথিত শিল্পের ব্যল্পনামণ্ডিভরূপ। পাশ্চাত্য সমালোচক এই রূপেই 'Meaning of meaning' প্রত্যক্ষ করেছেন। এই শিল্পর্ন জীবনবিম্থ নয় আবার জীবনঅভিম্থীও নয়। এই রূপের ঐশ্বর্য জীবনের আধারে বিধৃত না হ'য়েও জীবনকে স্বয়াটুকু দান করে। অভিজ্ঞতার ক্ষেত্রে গুণের যে বৈপরীত্য আমরা প্রত্যক্ষ করি, সেই বৈপরীত্যকে এই রূপের ট্রুথ অনায়াসে অভিজ্ঞম ক'রে

\* কুমারস্বামীর History of Indian and Indonesian Art প্রস্থৃটি স্রষ্টব্য।

যায়। তর্কশাস্ত্রের যুক্তিপদ্ধতির ধারণাগুলো এই রূপের টুথের মধ্যে তাদের বৈপরীত্য থাকা সত্ত্বেও স্বাকীকৃত হ'য়ে যায়। ভিন্ন প্রসাকে দার্শনিক বাডলি যে কথা বলেছিলেন তার অন্থসরণে আমরা বলতে পারি যে শিল্পে চিস্তা-বৈপরীত্যের উত্ত্বুক্ত শৃক্গুলির রূপাস্তর ঘটে; তারা জ্বীরূপ পরিহার ক'রে মিলেমিশে একাকার হ'য়ে যায় শিল্পরপের মোহিণী মায়ায়। দার্শনিক বাডলি পরম ব্রন্দের মধ্যে (Absolute) নৈতিক ভালো ও মন্দের সহাবস্থান ব্যাখ্যা করতে গিয়ে বলেছিলেন যে মন্দ পরম ব্রন্দের (Absoute) মধ্যে স্থান পাবার পূর্বে পরিবভিত ও রূপাস্তরিত হয় (Gets somehow transformed and transmuted) অবশ্ব কোন্ রীতি মেনে এই রূপাস্তর ঘটে, তার নির্দেশ এবং ব্যাখ্যা বাডলি দেননি। কুমারস্বামী অন্থর্রূপভাবেই রূপের টুথের মধ্যে গতি এবং স্থিতির অবস্থান-বৈপরীত্যের ব্যাখ্যা করেছেন। তিনি নটরাজ মৃত্রির যে ব্যাখ্যা দিয়েছেন দেটুকু উদ্ধার করলে আমাদের বক্তব্য পরিষ্কার হ'য়ে উঠবে:

"The Nataraja type is one of the great creations of Indian art, perfect visual image of Becoming adequat complement and contrast to the Buddha type of pure Being. The movement of the Divine figure is so admirably balaced that while it fills all space it seems never the less to be at rest, in the sense that a spinning top or a Gyrostat: thus realising the unity and simultaneity of the five activities, Pancha-kritya viz, Production, Maintenance and Release which the symbolism specifically designates. অর্থাৎ, ভারতীয় শিল্পের অন্ততম মহতী নিদর্শন হ'ল এই নটরাজ গোষ্ঠার মৃতি। স্বয় শুদ্ধ সম্ভার প্রতীক যে বৃদ্ধমৃতি তার বিপরীত হ'ল এই নটরাজ মৃতি এবং এ ছয়ের মিলিত ভাবরূপটুকুই হ'ল পূর্ণ সত্য। এই পূর্ণ সত্যটকু এককভাবে নটরান্ধের মৃতিকে আশ্রয় ক'রে আছে। নতাচ্ছদে ছন্দিত নটরাজের রূপটুকু এতোই স্থম যে গতিময় স্থিতির রূপটুকুই প্রধান হ'য়ে ওঠে দর্শকের মনে এই নটরাজ মৃতি দর্শনে। নৃত্যাক্ষমের মুক্ত পরিসরটুকু নটরাজের নৃত্যচ্ছন পূর্ণ ক'রে তোলে; আবার সেই একই সক্ষে মনে হয় যেন নটরাজ স্থির হ'য়ে আছেন। শিল্পরপের এ এক অসাধারণ ব্যঞ্জনা, পঞ্চত্বত্যের সহাবস্থানের এ এক আশ্চর্য নিদর্শন।

স্টেকালে শিল্পী স্বীয় প্রতিভাবলে যে 'অপূর্বস্থার' নিমিতি সম্ভব করে তা তাঁর মতে এক স্বর্চ্চ আদিকের ফলশ্রুতি। নটরাজের ব্যাখ্যা প্রদক্ষে ক্মারস্বামী শিল্পস্টিতে আদিকের প্রাধান্তকে স্বীকার করেছেন; ভারতীয় নন্দনভত্তের পঞ্চরতা তাঁর শিল্পতত্ত্ব প্রাধান্ত পেয়েছে। স্কল্পর্ম, সেই স্টের রক্ষা, তার ধ্বংস, রূপপরিগ্রহণ ও যুক্তি—এই পঞ্চ পদ্ধতির স্বাদ্ধীকরণের ফলশ্রুতি হ'ল নটরাজের ছন্দোময় মৃতি। মধ্যযুগীয় ভারতীয় শিল্পধারার আলোচনা প্রসঙ্গে ক্মারস্বামী এর উল্লেখ করেছেন। বিশেষকে সামান্তের পরিপ্রেক্ষিতে দেখার একটা প্রবণতা কুমারস্বামীর মধ্যে লক্ষ্য করা যার। তাই প্রাচীন ভারতীয় চিত্র অলক্ষরণ রীতিকে তিনি ভারতীয় ব'লে স্বীকৃতি দেননি। তিনি এক এশীয় শিল্পধারার কথা ভেবেছেন। 'Common Early Asiatic Ari' এর উদাহরণ হিসেবে তিনি ভারতীয় শিল্পকলার উল্লেখ করেছেন। তাঁর কথা উদ্ধৃত ক'রে দিই:

"Thus so far as its constituent elements are concerned and apart from any question of style there is comparatively lines in Indian decorative art that is beculior to India and much that Indian shares with western Asia.\* অর্থাৎ কুমারস্থামী আমাদের এ কথা বোঝাতে চাইলেন যে প্রাচীন ভারতীয় অলংকরণ রীতি বলা ভালো। প্রাচীন এশীয় শিল্প যে বাঝাতে চাই তাকে প্রাচীন এশীয় অলংকরণ রীতি বলা ভালো। প্রাচীন এশীয় শিল্প যে কার্মায় শিল্প বার্মায়। অতএব 'প্রাচীন ভারতীয় শিল্প না বলে 'প্রাচীন এশীয় শিল্প' বললে ভান্তিপ্রমাদ হয় না বলেই কুমারস্থামীর ধারণা। কুমারস্থামীর এই ধারণা যুক্তিসিদ্ধ ও তথ্যাকুমারী নয়। প্রাচীন এশীয়শিল্প যদি প্রাচীনতর আর্যশিল্প বা Aryan Art এর লক্ষণাক্রাস্ত হ'য়ে থাকে, তা হ'লে তাকে অকুমরণ ক'রে একথা আমাদের বলতে হয় যে ভারতীয় শিল্পে জীবনম্থীনতা নেই। অবশ্য এই নন্দনতাত্তিক সত্যটুকু কুমারস্থামীও গ্রহণ করতে সঙ্গোচবোধ করবেন,

Decorative Art বা অলংকরণ শিল্প ব'লে কোন শ্রেণীকরণই বৃদ্ধিগ্রাহ্ণ নয়। কেননা Decorative Art যদি শিল্প হয় তাহলে তা রসনিস্তন্ধী। রস ব্যতীত শিল্পে কোন আর্টেরই প্রবতনা হয় না। অর্থাৎ Decorative Art বা অলংকরণ শিল্পকেও অর্থবছ হ'তে হ'বে এবং সে অর্থটকু

<sup>\*</sup> History of Indian and Indonesion Art, 9: 30

কেননা তিনি ভারতীয় শিল্পের জীবনম্থীনতা নিয়ে বিস্তৃত আলোচনা করেছেন। অথচ আর্ধ শিল্প, এশীয় শিল্প তথা ভারতীয় শিল্পের স্বরূপ লক্ষণের মধ্যে দাযুদ্ধাকে গ্রহণ করলে একের জীবনম্থীনতা অর্গ্যুক্ত আরোপ করতে হয়; আবার অন্যের অলংকরণ প্রযুক্তি-বিছার প্রাধান্যকে আর্য-এশীয়-ভারত শিল্পের ত্রিমৃতিতেই স্বীকার করতে হয়। আর্যশিল্প সম্বন্ধে কুমারস্বামী বললেন:

"In all probability the early Aryan Art was decorative or more accurately abstract and symbolic." অর্থাৎ কুমারস্বামী আর্যশিল্পের অলংকরণ মৃল্যটুক্কে এই প্রদক্ষে স্বীকার করলেন। এ থানেই শেষ নয়। তিনি অন্তত্ত্ব বললেন, জীবন এবং জগত সম্বন্ধে নিগৃঢ় অধীক্ষণ, অভিজ্ঞতাজাত রূপৈশ্বর্ধের অন্তত্ত্ব ও তার মৃল্যায়ন। এরা হ'ল প্রাচীন আর্যশিল্পের মৌল লক্ষণ। প্রাচীন ভারতীয় শিল্পকে এই আর্যশিল্পের উত্তরক্ষরী রূপে চিহ্নিত ক'রে আর্যশিল্পের এই বিপরীত গুণের সমন্বয় তিনি লক্ষ্য করেছেন ভারতীয় শিল্পের মধ্যেও। Strygowski কে অন্ত্যরণ ক'রে তিনি বললেন যে প্রাচীন আর্যশিল্প তথা ভারতীয় শিল্পের লক্ষণ হ'ল জীবনের অভিজ্ঞতা থেকে আহৃত রূপকে অলঙ্করণ সমৃদ্ধ বিশুদ্ধ রূপাবস্থায় পর্যবৃদ্ধিত করা; প্রতীক এবং বিশুদ্ধ রূপাবস্থার আশ্রন্থ নিয়েছেন তিনি। Strygowski কে অন্ত্যরণ ক'রে তিনি আবার শিল্পরীতিকে প্রাধান্ত দিয়েছেন: ভারতীয় নন্দনতত্ত্বের 'রীতিরাত্মা কাব্যশ্রু' তত্ত্ব বোধ হয় কুমারস্বামীকে প্রভাবিত করেছিল। এতদ্বতীত সমকালীন মার্কিণী চিন্তাধারায় 'style is the man' তত্ত্বের প্রভাব ও কুমারস্বামীর চিন্তাধারায় অন্থমেয়।

কুমারস্বামীর চিস্তায় স্ববিরোধিতার অসম্ভাব নেই। আর্থনিল্লের সঙ্গেরপাদৃশ্য ও ভাবনাসাদৃশ্য কুমারস্বামী প্রত্যক্ষ করলেন প্রাচীন ভারতীয় চিত্রকলায়। নিরাবয়ব স্থনর অলংকরণকে আশ্রয় ক'রে দেহী হ'য়ে উঠল, মূর্ত হ'ল দর্শকজনার চোথে। অমি তিনি তার মধ্যে বাহ্যবতাকে এমন ক'রে প্রত্যক্ষ করলেন যে শিল্পে কল্পনার প্রসাদগুণটুকু স্থান পেলো না। প্রাচীন আর্যশিল্প, এশীয় শিল্প, তথা ভারতীয় শিল্পে এই জীবনস্বরূপ বাহ্যবতাকে এমন ব্যাপকভাবে, একাস্ভভাবে প্রত্যক্ষ করলেন যে তাঁর লিখতে এভোটুকু সঙ্কোচ হ'ল না এই সত্যের ঠিক বিপরীত তত্ত্বটুকু:

"The whole approach like that of early Indian Art

generally is realistic i. e. without Arriere pensee or idealisation." \*

অর্থাৎ কুমারস্বামী বলতে চাইলেন, প্রাচীন ভারতীয় শিল্প জীবন-অভিম্থী এবং অতিমাত্রায় বাস্তব; তার পক্ষে জীবন ও জগতের আদর্শায়িত রূপ 'এহ বাহা'। এক্ষেত্রে বাস্তবম্থীনতার অতি প্রাধান্ত শিল্পলোকে কল্পনার স্থানকে থর্ব ক'রে দিয়েছে। এই পর্বে আমরা বলতে পারি যে কুমারস্বামী প্রাচীন ভারতীয় শিল্পে শিল্পীর কোন জীবনবিম্থ আধ্যাত্মিক অন্বেষণকে, অধ্যাত্ম ম্ল্যবোধের এষণাকে শিল্প-বস্তু বা content রূপে স্বীকৃতি দান করলে তা স্ববিরোধদোষত্ত্ব হ'য়ে পড়বে। পরস্তু প্রাচীন ভারতীয় শিল্পে অধ্যাত্মজীবন, অধ্যাত্মমূল্যবোধ, এদের স্থান অনস্বীকার্য। স্থানাত্রর অন্ত প্রসঙ্গে আচার্য কুমারস্বামী তা স্বীকারও করেছেন। অথচ যুক্তিসিদ্ধ চিন্তার ভারদাম্য বারবার টলে গিয়েছে কুমারস্বামীর মননে; তাই অসঙ্গত ও স্ববিরোধী উক্তির এতে। প্রাচুর্য কুমার স্বামীর শিল্প-আলোচনায়।

পূর্বে উলিখিত আর্যশিল্প এশীয় শিল্পের সঙ্গে প্রাচীন ভারতীয় শিল্পের সম্বন্ধের লক্ষণ বিচারের তত্ত্বে পুনরায় ফিরে আদা যাক্। আচার্য কুমারস্বামীর চিস্তাস্থ্যে অফুসরণ ক'রে আমরা কী যথার্থই এদের কোন পরাজাতি লক্ষণ এবং বিভেদক নির্ণয় করতে পারি? শিল্প-স্কর্পকে ব্যাখ্যা করতে গিয়ে আঙ্গিককে যদি শিল্পের সবটুকু ব'লে গ্রহণ করা যায় তবেই হয়ত এশীয় শিল্প, ভারতীয় শিল্প তথা আর্যশিল্পের শ্রেণীকরণ সম্ভব হবে। কেননা কালের গতিপথে সকল বস্তুর মত শিল্প আঙ্গিকেরও পরিবত্তন ঘটে; অস্ততঃ সেই বাহ্য পরিবর্তনটা সহজে চোথে পড়ে; যদি শিল্পাইশেলী শিল্পধর্মের কেন্দ্রমণি-হ'ত তা হ'লে হয়ত উপরোক্ত শ্রেণীকরণে বিশেষ আপত্তির কারণ থাকত না। কিন্তু শিল্প ত শুরুমাত্র ভঙ্গী নয়, আঙ্গিক নয়, শৈলী নয়। 'এহ বাহ্য, আগে কহু আর'—শিল্প হ'ল শিল্পী-মানসিকতার নির্বান্তনীকরণ! ভারতীয় শিল্পীর মনন-সাধনের যে বৈশিষ্ট্য তাকে নির্দিষ্ট করা যদি সহজসাধ্য হ'ত, তবেই ভারতীয় শিল্পের লক্ষণটুকু সম্বন্ধে আমরা নিশ্চিস্ত হ'তে পারতাম; ভারতীয়

\* History of Indian Indonesian Art, 9: 29

এনে যুক্ত হ'বে শিল্পরদের মাধ্যমে। অতএব এ কথা বললে এ প্রসক্ষে কুমারস্বামীর শ্রেণীকরণ ও তদমুদারী বক্তব্য অযৌক্তিক।

শিল্পকে 'ভারতীয়' ব'লে চিহ্নিত করাও সহজ্পাধ্য হত। আবার ভারতবাদীর। 'এশীয়' হওয়ার ফলে এঁদের মননরীতির প্রভাব ভারতীয়দের ওপর যে থাকবে তা অস্বীকার করা চলে না। পরজাতি গুণকে বিভেদকের ওপরে স্থান দিলে ভারতীয় শিল্পকে 'এশীয়' শিল্প বলা চলে; অবশ্য এর ফলে ভারতীয় শিল্পের উৎকর্ষ ক্ষুণ্ণ হ'বে। যে উৎকর্ষ কুমারস্বামী প্রত্যক্ষ করেছেন গুপুযুগের শিল্পকলায় তার সবটুকু এশিয়ার অন্তব্ধ শিল্পকর্মে প্রত্যক্ষ করা যাবে কী ? ভারতীয় শিল্পের গুণাবলী কী আবার আর্যশিল্পেও অধ্যন্ত হয়েছে ? এশিয়াবাদীরা অনেকেই আর্যদন্তান অতএব আর্যশিল্পের প্রভাব 'এশীয়' শিল্পে থাকবে কিছুটা, এ সত্যকে স্বীকার করা যায়। কিন্তু তাই ব'লে এই তিনটি শিল্পধারার সমীকরণ করলে তা যুক্তিসিদ্ধ হবে না। ভারতীয় শিল্পের বিভদক গুণ, এশীয় শিল্পের বিভেদক গুণ-এদের অস্বীকার ক'রে আর্যশিল্পের পরজাতিগুণকেই প্রধান ক'রে তোলা হ'লে তা আর ঘাই করুক, ভারতীয় শিল্পকে বোঝবার এবং বোঝাবার পক্ষে সহায়ক হ'বে না। পরস্ক অভিজ্ঞতালব্ধ কোন তথা কোন তত্তকে প্রমাণ বা অপ্রমাণ কোনটাই করে না। শিল্পদতোর ক্ষেত্রেও এ রীতি একেবারেই অচল; অথচ এই রীতি অমুসরণ করেছেন কুমারস্বামী। তাই তাঁর নন্দনতত্ত্বে এতে। স্থবিরোধ।

পূর্বে আমরা কুমারসামীর নন্দনতত্ত্ব আলোচনা প্রাসঙ্গে জীবনম্থীনতা এবং জীবনবিম্থতা—এই তৃটি ধারণা তিনি কী ভাবে শিল্পালোচনায় ব্যবহার করেছেন, তার উল্লেখ করেছি। এই তৃটি ধারণাকে কেন্দ্র করেই প্রাচীন ভারতীয় তথা এশীয় শিল্পের বান্দ্রবভার বিচার হয়েছে; জীবনবিম্থতা এবং আদর্শায়নের কথাও বলা হয়েছে। অথচ একটু তলিয়ে দেখলে জীবনম্থী এবং জীবনবিম্থ, এই তৃই ধারণার হন্দুটুকু যে অস্তর্হিত হ'য়ে যায়, এ সত্যাটুকু আমাদের চোথে ধরা পড়বে। এ তৃয়ের মধ্যে যে Dichotomy নেই, সেই তথ্যটুকু আমরা সহজেই গ্রহণ করতে পারব। যথন আমরা জীবনের আদর্শায়িত রূপকে, কল্পনান্দ্রিত কোন দ্রন্থিত সৌন্দর্য-সত্যকে শিল্পাদর্শরূপে গ্রহণ ক'রে কলিলেকে তদ্রূপে রূপায়িত ক'রে তুলি, তথন কুমারস্থামী তাকে 'জীবনবিম্থ' বলেছেন; আবার যথন জীবনের স্থল ইন্দ্রিয়গ্রাহ্যরূপটুকুকে, স্থল জীবনবোধটাকে শিল্পে ফুটিয়ে তুলি, তথন তাকে তিনি 'জীবনম্থী' বলেছেন। এই শ্রেণীকরণটিও বিচারসহ নয়। আমাদের জীবনে 'আহারনিন্দ্রা, ভয়, মৈথুন' ষেমন সত্যি, ঠিক তেমনি সত্যি হ'ল আমাদের জীবনে আহারনিন্দ্রা, ভয়, মৈথুন' ষেমন সত্যি,

জন্ম এষণা, অনির্দেশ্য অভাববাধের জন্ম নিরুদ্দেশ মানস্থাতা। এরা স্বাই স্মান দাবী নিয়ে আমাদের শিল্পজগতে প্রবেশপ্রার্থী। পৃথিবীর মহতী শিল্পকর্মকে আশ্রম ক'রে এরা স্বাই বেঁচে আছে, কেউ আউরিগনেশীয় পর্যায়ের শিল্পকর্মে, কেউ অজস্তার ছবিতে, আবার কেউ বা এলিফান্টাগুহার শিল্পকর্মে। অতএব শিল্পবিভেদক হিসেবে 'বাশুবতা' কোন লক্ষণই নয়। কেননা বাশুবতা শক্টির এতোদিনের ধ'রে নেওয়া অর্থ সম্বদ্ধে আজ সন্দেহের অবকাশ দেখা দিয়েছে; এতোদিনের সনাতন অর্থ টি গ্রহণ করেছেন কুমারস্বামী; বাশুব অর্থে জ্ঞাতাঅনির্ভর বিষয়গত সন্তা; এই সতা হুর্জের; অতএব এই অর্থে বাশুবতা শক্টি হুর্জের। কিন্তু আধুনিক মনশুত্ব 'বাশুবতা'র এই জ্ঞাতাঅনির্ভরকর করছে না; যাকে আমরা বস্তু জগত বলি, তার মধ্যেও কল্পনার অবদান রয়েছে। যা দেখেছি, তার মধ্যেও জ্ঞাতার মানস-উপাদান অফ্রম্যত হ'য়ে গেছে; স্বতরাং এ বাশুবতা জ্ঞাতানির্ভর; এ বাশুবতা প্রোপুরি বিষয়গত নয়। অতএব কুমারস্বামী বিভিন্ন প্রসঙ্গে 'জীবনম্থী' এবং 'জীবনবিম্থ' এই হুই গুণ দিয়ে শিল্পকে অন্থিত ক'রে যে আলোচনা করেছেন, তার সার্থকতা আজ আর বিশেষ কিছু নেই।

কুমারস্বামী মার্শালের মত প্রকৃতির দহজ, স্বাভাবিক রপটুকুকে শিল্পে কথন কথন প্রতিফলিত দেখতে চেমেছিলেন; আবার আমাদের স্থৃতির ভাগুারে জমিয়ে তোলা আবছা প্রকৃতির ছবিগুলোকে তিনি কথন বা ছবিতে ফুটিয়ে তোলার পক্ষপাতী। কুমারস্বামী বললেন; ছবি হ'ল 'a process of mental visualisation; শিল্পজন দজান মানদ প্রক্রিয়ার ফলশ্রুতি নয় এমন কথা কুমারস্বামী বলেছেন। ছবিকে বা শিল্পকর্মকে a process of mental visualisation বললে তাকে দজান মানদ প্রক্রিয়াই বলা হ'ল; অথচ কুমারস্বামী উল্টো কথাও বললেন। এই ধরনের স্ববিরোধ অনেক রয়ে গেছে কুমারস্বামীর আলোচনায়।

ভারতীয় শিল্প যড়কের কথা, চৈনিক শিল্পশাস্থী হিসিয়াহো কথিত শিল্পরীতি-পদ্ধতির কথা আমরা জানি। শিল্প যথন প্রথাবদ্ধ হ'য়ে পড়ে তথন তা শিল্প-শিক্ষার্থীর কাজে লাগে। সমালোচক সেই স্বষ্টিতে, সেই শিল্প-শৈলীতে শিল্পী মনের Synthesis বা সঙ্গতি-সাধন কর্মকে প্রত্যক্ষ করেন। এই সঙ্গতিসাধন কর্মের মধ্য দিয়ে প্রকৃতির রূপটুকু নিরাবয়ব হ'য়ে গিয়ে শিল্পরূপে পরিণত হয়। কুমারস্বামীর মতে এই নিরাবয়বীকরণের মাধ্যমে প্রকৃতির সুল ইব্রিয়গ্রাছ

ক্ষপটুকু শিল্পীর শিল্পচেতনায় নব রূপ পরিগ্রহ করে। ভারতীয় শিল্পের আলোচনা প্রসঙ্গে তিনি বললেন, শিল্পবন্ধ বা Content শিল্পীর কল্পনার প্রসাদগুণে শিল্পী-মননের সঙ্গে সামীপ্য ও সাযুজ্য লভি ক'রে শিল্পীর সঙ্গে একাত্ম হ'য়ে পড়ে। এই একাত্মীকরণকে ব্যাখ্যা করতে গিয়ে কুমারস্বামী আধুনিক শিল্পদর্শনের Empathy তত্ত্বের আশ্রয় নিয়েছেন। এই তত্ত্বের স্থত্ত ধ'রে তিনি স্থন্ধ, অন্ধ্র ও ইন্দোপাথিয়ান শিল্পের মূল তত্ত্বটি ব্যাখ্য। করতে গিয়ে স্থ-বিরোধী সিদ্ধান্তে উপনীত হলেন। যাঁরা Empathy তত্তে বিশাস করেন, তাঁরা শিল্পে বাস্তবতাকে নৃতন অর্থে গ্রহণ করে থাকেন; এক্ষেত্রে শিল্পরণ (Form) এবং শিল্প-বিষয় (content) একাত্ম হয়ে পড়ে। তাদের স্বাদ্ধীকরণ ঘটে। দার্শনিকেরা যে অর্থে 'Subjective' ও 'Objective' অর্থাৎ জ্ঞান-নিরপেক্ষ শিল্পবস্থার বিষয়গুণ ও জ্ঞাতাসাপেক্ষতা বলেন, তাদের সম্মিলন ঘটে এই নান্দনিক ক্বতিতে। অতএব Empathy তত্ত্ব বিশ্বাস করলে শিল্পের বান্তবভাটকু জ্ঞাতা-সাপেক্ষ হ'য়ে পড়ে। জ্ঞাতা-সাপেক্ষ শিল্পদৰ্শনে আমরা শিল্প-ইতিহাদের Objectivityটুকু হারিয়ে ফেলি। অবশ্র Empathy তত্ত্বের কুমারস্বামীকত ব্যাখ্যায় শিল্পী-মননের শিল্প-বিষয়ের আকারীভূত হওয়ার ফলে শিল্পী মনন এক ধরনের বস্তুনিষ্ঠরূপ লাভ করে। অবশ্র আমরা যাকে বস্তুনিষ্ঠরূপ বলছি তাও জ্ঞাতার জ্ঞান ও অমুভতি আন্ত্রিত। অতএব কুমারস্বামী শিল্প-বিষয়ের প্রাধান্য বা শিল্পের Objectivity-র ওপর জোর দিলেও এ ক্ষেত্রে তার মূলা এবং ব্যঙ্গনা ক্রমেই নান হ'য়ে পড়েছে। অথচ কুমারস্বামী শিল্প ঐতিহাসিক হিসেবে ভারতীয় শিল্পশান্তে এই Objectivity-র সন্ধান করেছেন। Objectivity বা বিষয় দচেতনতা সম্বন্ধে কুমারস্বামী এতোটা দচেতন ছিলেন যে এই বিষয় স্ত্রটুকু অবলম্বন করেই তিনি ভারতীয় শিল্প-ষড়ঙ্গের অবনীক্রনাথ ক্বত ব্যাখ্যাটক গ্রহণ করলেন না। কামশাস্ত্রের ঘশোধর ক্বত টীকার ব্যাখ্য। প্রসঙ্গে অবনীন্দ্রনাথ রূপভেদ, প্রমাণ, ভাব, লাবণ্যখেজন, সাদৃষ্ঠ ও ব্রণিকাভক্ষের যে ব্যাখ্যা করেছেন, সেই ব্যাখ্যা জ্ঞাতার জ্ঞানবৃদ্ধি আশ্রিত। তাই অবনীজনাথের ব্যাখ্যা কুমারস্বামী গ্রহণ করেননি। তাঁর কথা উদ্ধৃত ক'রে দিই: "It is impossible to accept Tagore's subjective interpretation of this term; they can be far better understood in a purely practical sense as Distriction of Types, Ideal Proportion, Expression of mood (with reference to the theory

of Rasa), Embodiment of charm, Points of views [ with reference to stance ( হানম্ ) ] and preparation of colours, grindings, levigations etc. ] বিষ্ণুধর্মোত্তরম এবং শিল্পরত্বমু শীর্ষক গ্রন্থে শিল্পের যে শ্রেণীকরণ করা হ'য়েছে সেই প্রকরণবিধি জ্ঞাতা দাপেক্ষ, একথা কুমারস্বামী বোঝাতে চেয়েছেন। ভারতীয় শিল্পবড্রের সঙ্গে চৈনিক শিল্পশাস্ত্রী হিসিয়াহো কথিত শিল্লষড়ঙ্কের একটা সাদৃত্য আছে, একথা কুমারস্বামী স্বীকার করলেন না। তিনি বিষ্ণুধর্মোত্তরম গ্রন্থে বণিত শিল্পচেতনা তত্ত্বের সঙ্গে এর সাযুজ্য লক্ষ্য করেছেন। চৈনিক শিল্পশাস্ত্রী হিসিয়াহো গৃহীত শিল্পতত্ত্ব, জাপানী শিল্পশাস্ত্রের 'Seido বা গতির তত্ত্ব এই প্রদক্ষে উল্লেখ্য। শিল্প বস্তুতঃ শিল্পীর কল্পনার প্রসাদগুণে যথন প্রাণবস্ত হ'য়ে ওঠে তথন সেই জীবস্ত শিল্পবিগ্রহ একদিকে যেমন চৈনিক শিল্পশাস্তে গ্রাফ হয়, অন্তদিকে তা আবার জাপানী শিল্পশাস্ত্রে ও ভারতীয় শিল্পদর্শনে সাদরে বৃত হয়েছে। আধুনিক শিল্পশাস্ত্রে Empathy বা Einfuhlung তত্ত্ব বিষ্ণুধর্মোত্তরের গতিচেতনা ধর্মের সমধর্মী। কবি বা শিল্পী ঐকান্তিক সহম্মিতাবোধের মাধামে শিল্পবিষয়ের সঙ্গে নিগৃড় একাত্মতা লাভ করে। তার সঙ্গে শিল্পী এবং শিল্প-বিষয়ের মধ্যেকার ভেদটুকু ঘুচে যায়, একথা পূর্বে উল্লেখ করেছি। এই একাতীকরণের ফলে শিল্পী কিন্তু আর শিল্পবিষয় সম্বন্ধে সচেত্র থাকেন না। এই সচেতন না থাকা অবস্থাতেই যে স্ষ্টিটুকু সম্ভব হয়, তা প্লেতোনিক ব। তদমুরপ অমুপ্রেরণা সজ্ঞাত শিল্পকর্মের সামীপ্য লাভ করে। এসব প্রশ্ন হ'ল. শিল্পীর শিল্প-সচেতনতাটুকু অবলুপ্ত হ'লে সে ক্ষেত্রে 'স্বর্গীয় শিল্পস্ঞাই' সম্ভব কী না ? এই প্রশ্নটির সমাধান প্রচেষ্টা, মনস্তাত্ত্বিক এবং পরাতাত্ত্বিক নানান তত্তকে আশ্রয় ক'রে আছে। অথচ আচার্য কুমারস্বামী বিষয়টি তলিয়ে না দেখে একটু অসতর্কতার সঙ্গে শিল্পীর চেতনা ও শিল্পবিষয়ের একাত্মীকরণের কথা বললেন এবং শুধু এই একাত্মীকরণের কথা বলেই তিনি ক্ষান্ত হলেন না। তিনি একাত্মীকরণকে এতোটা মূল্য দিলেন যে গুপ্তযুগের শিল্পকলার সার্বভৌমত্ব ব্যাথ্য। প্রসঙ্গে তিনি একাত্মীকরণতত্বকে প্রধান যক্তি হিসেবে ব্যবহার করলেন। অর্থাৎ তাঁর মতে বাইরের ইন্দ্রিয়গ্রাহ্ম রূপের জগত এবং শিল্পী মনের অমুভব, কল্পনা, এদের সমাক মিলন না ঘটলে স্বৰ্গীয়, সাৰ্থক শিল্পসৃষ্টি সম্ভব হয় না। আর এই মিলনটুকু ঘটাতে পারলেই বাইরের সক্ষে ভিতরের মালাবদল সম্পূর্ণ হ'লে সার্থক শিল্প স্ষষ্টি হয়। তার আবেদন হয়-

সর্বজ্ঞগ ; এই সভ্যাটুকু রয়েছে গুপ্তযুগের শিল্পকলার সাংবিক আবেদনের মূলে। ডক্টর কুমারস্বামী এই বাইরের এবং ভিতরের হরপার্বভীর মিলনকে মৃথ্যতঃ প্রাধান্য দিলেন। তাঁর কথায় বলি: "It is this psycho-physical identity that determines the universal quality of the Gupta painting."

শিল্প-বিষয়ের সঙ্গে যথন শিল্পীমনের সাযুজ্য এবং সামীপ্য ঘটে তথন শিল্পবস্তু (content) এবং শিল্পরূপ (form), এই চুয়ের সম্মিলিত রূপটাই চোথে পড়ে; পৃথক করে এদের অন্তিত্বকে তর্কশাস্থ্রে বিবেচনাধীন করে তুললেও কল্পনায় দৃষ্ট তথাকথিত ইন্দ্রিয়গ্রাহ্মরূপে এদের পথক অন্থিত্বের সন্ধান পাওয়া যায় না। তাই শিল্পশাস্ত্রে এদের একাতীকরণের এতোথানি মর্যাদা এবং মূল্য। মনস্তাত্ত্বিক দৃষ্টিকোণ থেকে এই সভ্যটুকু অনস্বীকার্য যে আমাদের মনের মধ্যে যে রূপটুকু ফুটে ওঠে তার বিষয়গত পরিমাণ অপরিমেয়; অর্থাৎ তা নিরূপণ করা ডঃসাধ্য। রূপের মহিমার মতই রূপান্তরিত বিষয়ের পরিধিটুকুও অনির্ণেয়। শিল্পবিষয় এবং শিল্পরূপ, এই ছটির মিলন এমনই দার্থক এবং পরিপূর্ণ হয়ে ওঠে জাতশিল্পীর শিল্পকর্মে, যে তাদের অভিন্ন সত্তাকে খণ্ডিত ক'রে চিন্তা করাও তুরুহ হয়ে ওঠে। বস্তুতঃপক্ষে এই content এবং form-এর মধ্যে যুগস্বীকৃত পার্থকাটুকু আজকের দিনের নব্য মননরীতি স্বীকার করে না। বস্ত-সত্য এবং রূপ-সত্য এরা অভিন্ন। শিল্পবিষয় শিল্পরপের ব্যঞ্জনায় অসীম হ'য়ে ওঠে আর শিল্পরপ শিল্পবিষয়ের প্রসাদে উদ্ধাম কল্পনার উদ্দামতা থেকে আপনাকে দখত্বে রক্ষা করে ৷ ঠিক এই সত্যেরই সন্ধান দিলেন কুমারস্বামী: তিনি বললেন যে শিল্পবিষয় অর্থাৎ 'Subject' তার দঙ্গে শিল্পীর বাণীবিনিময় হয় (speaking with the artist) অর্থাৎ কবি যথন কবি-কথা বলেন, শিল্পী যথন মৃতি গড়েন, তথন শিল্পের বিষয় যেন ব্যক্তিকে প্রকাশ করে শিল্পীর চিস্তা ভাবনা এবং কল্পনার মাধ্যমে। বিষয় প্রধান হ'য়ে পড়ে। তাইত প্রাচীন ভারতীয় শিল্পে আমরা শিল্পীকে দেখি না; সন্ধান করেও শিল্পীর মনের পরিচয়টুকু জানতে পারি না। প্রাচীন ভারতীয় শিল্পীরা এই ভাবেই অপরিজ্ঞাত রয়ে গেছেন; যদিও তাঁদের শিল্পকর্ম বিশ্বজোড়া খ্যাতি পেয়েছে। শিল্পীর কল্পনায়, শিল্পীর মননে কীভাবে শিল্পবিষয় প্রাণবস্ত হ'য়ে ওঠে তার একটা উৎকৃষ্ট ব্যাখ্যা করলেন আচার্য কুমারস্বামী জাপানী শিল্পী ছকুসাইয়ের কথা উদ্ধত ক'রে:

"Only when I was seventy three, had I got some sort of insight into the real structure of nature...........at the age of eighty, I shall have advanced still further; at ninety I shall grasp the mystery of things; at hundred I shall be a marvel and at 110 every blot every line from my brush shall be alive."

কবি-কল্পনা, কবি-মনন কীভাবে ধীরে ধীরে শিল্পবিষয়ের অন্তরে প্রবেশ করে স্বজ্ঞার প্রাাদগুণে, দেই ইতিবৃত্ত টুকু হুকুসাই ব্যাখ্যা করলেন। শিল্পীর দাধনা নিরন্তর চলছে। আলস্তের আচ্ছাদনে শিল্পীর নিরলস দাধনার প্রয়োজন হয় শিল্পবিষয়ের সঙ্গে শিল্পীর একাত্মতাটুকু ঘটানোর জন্ম। শিল্পীসত্তা শিল্পবিষয়ের মধ্যে প্রাণের প্রতিষ্ঠা করে। কবির সঙ্গে বাইরের জগতটুকুর আত্মিক মিলন যখন পরিপূর্ণ হয় শিল্পী-মননের এই বহিরন্ধীকরণের জন্ম তথনই অজন্তার চাক্ষকলা, ইলোরার স্থাপত্য ও ভাস্কর্য কৃতির স্প্রেই হয়। কুমার্থামীর কথায় বলি:

"The Ajanta art though it deals with religious subject is too free to be spoken of as hieretic; it is rather discovering than following the types that were to remain prepotent through so many later centuries." \* অজন্তা শিল্পের আলোচনা প্রসংশ ক্মারস্বামী কবি মনন এবং কবি কল্পনার objectification-এর কথা বললেন। অর্থাৎ কবি বা শিল্পী এমন স্থলর এবং সহজ্জাবে desubjectification অবাৎ পরতন্ত্রীকরণকর্মটুকু সম্পন্ন করেন ধে, যে রূপটুকু যে রে সত্যুটুকু শিল্প কর্মে শিল্পী নিজে অনুস্থাত করে দিয়েছেন তা তার কাছে বিষয়গত বলে ভ্রম হয়। তাইতো কুমারস্বামী উপরি-উক্ত উদ্ধৃতিটুকুতে 'Discovery' বা আবিদ্ধরণ তত্ত্বের অবতারণা করলেন।

অজন্তা শিল্পের আলোচনা প্রদক্ষে কুমারস্বামী শিল্প আন্দিকের কথাও আলোচনা করেছেন। যে-কোনো শিল্পশান্ত্রের পক্ষেই আন্দিকের আলোচনা অপরিহার্য। ভারতীয় শিল্প বড়ঙ্গের আলোচনা করতে গিয়ে আচার্য কুমারস্বামী আমাদের বলেছেন যে শিল্পবিধি হবে ব্যক্তি অনির্ভর এক ধরনের শাল্তীয় বন্ধন যা শিল্প শিক্ষার্থীকে আবিশ্রিকভাবে পালন করতে হবে। বড়ঙ্গের অবনীন্দ্রনাথ

<sup>\*</sup> The Arts & Crafts of India & Ceylon 9: 62

কৃত ব্যাখ্যাকে তিনি অগ্রাহ্থ করেছেন, এই প্রদক্ষে আমরা ইতিপূর্বেই উল্লেখ করেছি। অবনীন্দ্রনাথ বড়কের ব্যাখ্যা প্রদক্ষে শিল্পীর স্বাধীনতার উপর জাের দিয়েছেন কিন্তু আচার্য কুমারস্বামীর লেথায় আমরা সেই 'জােরটুকু' খুঁজে পাই না; তিনি বিধিবদ্ধতাকে বেশী মূল্য দিয়েছেন। তাঁর কথা দিয়ে বলি: "One does not know whether to wonder most at their advanced technique or at the emotional intensity that informs these works as if with a life very near our own—for they are as modern in the draughtmanship as in sentiment."\*

অর্থাৎ অজস্তার ছবি দেখে আমরা দেই চিত্রীকরণের আঙ্গিকে এমন মগ্ধ হই বে আমাদের আত্মবিশ্বরণ ঘটে; সেই বিমুগ্ধতার সঙ্গে এসে যুক্ত হয় ছবির, চিত্রের বিষয়ের দারা উদ্দীপিত আনন্দ লহরী। এই হুয়ে মিলেমিশে একাকার হয়ে যায়। আমরা যে রসায়াদন করি অজ্ঞার চিত্র দেখে, সেই রসের কভটুকু এই স্থন্দর আন্ধিকের দান এবং কভটুকুই বা শিল্প বিষয়ের দ্বারা উদ্দীপিত, তা নির্ণয় করে বলা সহজ্সাধ্য নয়। আচার্য যেভাবে শিল্পকর্মে আঙ্গিকের স্থান নির্দেশ করলেন, সেই নির্দেশনার সঙ্গে অবনীন্দ্রনাথ কৃত বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলীতে প্রাসঙ্গিক আলোচনার উল্লেখ করে বলা যায় যে, শিল্প আঞ্চিক শিল্প মাধ্যমে গুরুত্বপূর্ণ স্থান জুড়ে থাকলেও কোথাও তা রসের নিয়ামক রূপে গণ্য হতে পারে না। অবনীন্দ্রনাথের এই অভিমতের সঙ্গে আচার্য কুমারস্বামীর মত পার্থকা দেখা যায়। তিনি আঙ্গিককে, শিল্প প্রকরণকে একট বেশী মর্যাদা দিয়েছেন। অবনীক্রনাথ বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলীতে 'একেসাং মতম,-এর যে বিস্তৃত আলোচনা করেছেন তা এখানে প্রাসন্ধিক। শাস্ত্রীয় আন্ধিকে যে ছবি, যে শিল্পকর্ম রচিত হয় তা শিল্পের 'টাইপ' সৃষ্টি করে। সব শিল্পীই ধদি একপথে চলেন তবে একই ধরনের একই জাতের একই আদিকের ছবি এবং গান প্রমুখ চারুশিল্প অথবা কারুশিল্পের রচনা হবে: তার মধ্যে কেউই স্বমহিমায় ভাস্বর হয়ে উঠবে না। আঞ্চিক বা শৈলীকে প্রাধান্ত দেওয়ার এটাই সবচেয়ে বড় বিপদ। তাইতো অবনীন্দ্রনাথ 'একেসাং মতম্'-এর আলোচনা করে 'বিপশ্চিতাং মতম্'-এর আলোচনা করলেন। তিনি বললেন, যথার্থ শিল্পী যে হবে তিনি এই 'বিপশ্চিতাং মতম' পথের সন্ধানী। তিনি যে আঙ্গিকে ছবি আঁকেন, গান বাঁধেন সেই আঙ্গিকটুকুও

<sup>\*</sup> The Arts & Crafts of India & Ceylon 9: 62

৩৬৬ নন্দনতত্ত্ব

তার প্রতিভার স্পর্শ পেয়ে অনবছ রূপে রূপায়িত হবে। ছবি যদি ছবি না হ'ল অর্থাৎ ক্লান্ড মানব মনে মোহময় মায়াজাল বিস্তার করে তাকে রুপের সম্প্রে অবগাহন করাতে না পারল, তবে সে শিল্প সার্থক শিল্প হ'ল না। কিন্তু আচার্য কুমারস্বামী এই তন্তটির বিরোধিতা করলেন। তাঁর কথায় বলি: "Perhaps the most worthy technical peculiarity of the work at Ajanta is that it is essentially an art and brush drawing, depending for its expression mainly on the power and swiftness of its outlines and not at all on attempt at producing an illusion of relief." শিল্পে স্বষ্ঠ আন্দিকের প্রয়োগে যে অমুভৃতির জগৎ স্বষ্টি হয় তা এমনই স্থান্দর এবং সহজ রূপ পরিগ্রহ করে যে বাস্তবের সঙ্গে শিল্পের পার্থক্য কুলুর এবং সহজ রূপ পরিগ্রহ করে যে বাস্তবের সঙ্গে শিল্পের পার্থক্য ক্লাত্তা বাস্তব সত্যেও চেয়েও বেশী মর্থাদার দাবী করে বোদ্ধা মান্থবের কাছে। রবীন্দ্রনাথ এই পরমসত্যটাকে বুঝেছিলেন বলেই মহর্ষি নারদের কণ্ঠ নি:স্ত্ত বাণীতে মহাকবি বাল্লীকিকে সেই মহৎ সত্যের সন্ধান দিলেন:

'সেই সত্য যা রচিবে তুমি

ঘটে যা তা সব সত্য নহে'

কবি-কল্পনা এই যে কাব্য সত্যের সৃষ্টি করে, অজস্তার শিল্পী এই যে অবিনশ্বর চিত্রমালা এ কৈছেন শিলাগাতে, মোগল যুগের অসামান্ত শিল্পীরা এই যে অভ্যুক্ত চিত্রকল্প সৃষ্টি করেছেন, এই সবের মধ্যে একটা অভ্যুত ধরনের বিষয়াশ্র্মী শিল্প চরিত্র প্রস্কৃতিত হয়েছে। অজস্তার 'মা ও ছেলে' ছবিতে মাতা এবং পুত্রের জগতকে কেন্দ্র করে যে অনিব্চনীয় রূপস্থ্যমার সৃষ্টি হয়েছে, সেই স্থ্যমাটুকু অলৌকিক ও অনিব্চনীয়। তা ছবিটিকে এমন একটি স্বতম্ব ব্যক্তিত্ব দান করেছে যা কোন কালেই ক্ষুণ্ণ হবে না। বিশেষ ক'রে মোঘল যুগের চিত্রকলা প্রসঙ্গে আচার্য কুমারস্বামী এই ধরনের মন্তব্য করলেন:

"It is profoundly interested in individual character and splendid ceremonials of court life. Its key note accordingly is portraiture—not the Asiatic conception of portraiture, the rendering of type but actual likeness, verisimilitude." মান্তবের অসাধারণ ব্যক্তিবের মতই ছবিরও অসাধারণ ব্যক্তিব গড়ে ওঠে। মান্তবের ব্যক্তিব্ হ'ল বিস্ক্তিব গড়ে কবি স্ক্তিব্ করেন

বে ব্যক্তিত্ব দেই ব্যক্তিত্বটি হয়তো বা মাহুষটির জীবৎকালে ছিল না; শিল্পী এই ব্যক্তিত্বটি তাঁর শিল্পকর্মকে দান করেন। কেননা এটুকু তিনি প্রত্যক্ষ করেছেন দেই ব্যক্তি মাহুষটির মধ্যে, যার ছবি তিনি এ কৈছেন। এ যদ দৃষ্ট তিলিখিতং আইনটুকুও এক্ষেত্রে চলে না। মোঘলযুগের অজস্র miniature-এ এই সত্যটি প্রতিষ্ঠিত হয়েছে যে শিল্পী যথার্থ মাহুষটিকে আঁকেন নি; তিনি দেই ভাবে মাহুষটির চরিত্র চিত্রণ করেছেন, যেভাবে তিনি তাকে দেখেছেন। অর্থাৎ রবীক্রনাথ-এর মত মোঘলযুগের শিল্পীর মধ্যে (অজস্তার শিল্পীদেরও) এই বিশাস ছিল যে

'আমারই চেতনার রঙে পানা হ'ল সব্জ চনি উঠল রাঙা হয়ে'

অতএব শিল্পীর কল্পনায় থে সত্যের সৃষ্টি হ'ল তা কিন্ধু নৈর্বক্তিক নয়। প্রাচীন ভান্ধর্যকর্মকে এক সময় কুমারস্বামী নৈর্বক্তিক বা impersonal বলেছিলেন, অজস্তা বা মোঘল যুগের, শিল্প তিনি এই নৈর্বক্তিকভার মহিমায় মণ্ডিত করেন নি। এই ক্ষেত্রে তিনি অসাধারণ ব্যক্তিত্বমণ্ডিত শিল্পস্থির কথা বললেন। মোঘল যুগের আঁকা সম্রাট-ওমরাহ-আমীর প্রমুথ বাঁরাই চিত্রিত হয়েছেন, সে যুগের শিল্পীদের তুলির টানে তাঁরাই অসাধারণ হয়ে উঠেছেন; চিত্রকর্ম অসাধারণ মহিমায় মণ্ডিত হয়ে উঠেছে; সাধারণ অসাধারণ হয়েছে শিল্পীর কল্পনায়; কুমারস্বামী বললেন: "So it happens that we have remarkable gallery of representatives of the great men of Moghoul time treated with a quite convincing actuality."



# ষষ্ঠ স্তবক

হেগেলীয় শিল্পতত্ত্ব
বিসি পাস্তেবনাকের নন্দনতত্ত্ব
বঁমা বঁলার শিল্পদর্শন
পিকাসোর শিল্পদর্শন
কার্ল মার্কসের নন্দনতাত্ত্বিক সূত্র

## ষষ্ঠ গুৰক

#### হেগেলীয় শিল্পডত্ব

হেগেলীয় ব্রহ্ম শিল্প, ধর্ম ও দর্শণের সরণী বেয়ে নিজের কাছে আবার ফিরে আদে. নিজেকে ফিরে পায়। এ কথা হেগেলীয় ভায়কার বলেন। শিল্প চ'ল Absolute-এর ইন্দ্রিয়গ্রাহ্-রূপ, 'Sensuous presentataion of the Absolute'-রূপ, বর্ণ ও রসের সমারোহে সেথানে নির্বিশেষ ঐশী সভার অভিযেক। এই রূপের জগতে হেগেলীয় মননভঙ্গী ছান্দ্রিক পদ্ধতি আল্লয় করেনি, এটা লক্ষ্য করবার বিষয়। কী করে 'না' 'ই্যা' হয়ে ফুটে উঠেছে, নয় হয় হয়েছে, কেমন করে অঞ্চলর স্থলরের মোহে মৃগ্ধ হ'ল, সে কথাটা উহ্ন রয়ে গেছে সর্বদেশের সর্বকালের শিল্পদর্শনে। আমাদের দেশের তন্ত্রশাস্ত্রে শিল্পীর এই দৌন্দর্যসৃষ্টির তত্ত্তিকে স্থলরভাবে ব্যক্ত করা হয়েছে: এ যেন পাখীর এক গাছ থেকে আর এক গাছে উড়ে যাওয়া চলতি পথের কোন চিহ্ন না রেখে ৷ কেমন করে গেল, কোন শৃত্যে ছায়াপথ রচে দিল ছু'টি ক্ষুদ্র পাথার পরিশ্রান্ত বিধূনন, সে পথের হদিস কোন শিল্পরসিক শিল্পী বা দার্শনিক আজ পর্যস্ত দিতে পারেন নি। দে পথ কোন বাঁধা পথ নয় তার ঐতিহাসিক ভিত্তি অভান্ত শিথিল। শিল্প-সৌন্দর্যের এই অনির্বচনীয় রূপস্থাকে বাঁধা ধরা নিয়মে আনবার অপপ্রয়াস না করে হেগেল দূরদৃষ্টির পরিচয় দিয়েছেন, একথা আমরা ঠিক বলে মনে করি। হেগেলীয় Absolute-এর শিল্প-ধর্ম-দর্শন-সমন্ত্রিত ত্রিপদী গতি ঘাল্ডিক গতি পদ্ধতির সাথে সমার্থক নয়—ভারা ভিন্তগোত্তীয়। >

>। বোলাংকে লিখেছেন: "In Hegel's aesthetic, we possess a specimen of the reasonable connection which the dialectic was intended to emphasise without constant parade of unfamiliar terms which have been thought to be mere lurking places of fallacy."......আবার তাঁর কথাতেই বলি: "The triadic movement of the spirit through art, religion and philosophy, does not represent the true picture of the dialectical movement as conceived by Hegel". —History of Aesthetic, প্: ৩০৫ দুইবা।

হেগেলীয় ত্রম্মের ত্রিপদী-গতির প্রথম পদক্ষেপ হ'ল শিল্প। শিল্প ধর্মে এবং ধর্ম-শিল্প দর্শনে পরিণত লাভ করে। এই তিন পর্বের মধ্য দিয়ে আত্মার বন্ধন মৃক্তি ঘটে। এই তিন পর্বের মমৃক্ষ্ আত্মার অনস্ক আকুতির স্বাক্ষর রয়েছে, আর রয়েছে আত্মার আত্মোপলির আত্মাস। স্থন্দরের লীলায় হেগেলীয় ত্রুহ্ম ইন্দ্রিয়গ্রাহ্ম হয়—দে লীলা চলে প্রকৃতিতে, দে লীলা চলে শিল্পলোকে। 'বছরপে সম্মুথে তোমার ছাড়ি কোথা খুঁজিছ ঈশর হ'—ক্বিশ-ভ্বনে লক্ষরপে সেই ত্রম্মেরই প্রকাশ। রূপের আলো সেই অরূপের কাছে ধার করা, সেই সীমাহীন অপরূপের রূপার্থীর কাছে আত্মনিবেদনের প্রকাশ। এইরূপ সত্যকেও প্রকাশ করছে অনাদিকাল থেকে। কাজেই সত্য স্থন্দরকে আশ্রেয় করেছে আবার এই স্থন্দরই প্রকাশ করেছে ত্রন্ধাকে, বন্ধের রূপময় অনস্ত এশ্বর্যকে। হেগেলের স্থন্দর সত্যাসত্য-নিরপেক্ষ নয়; কোচের মত তিনি বলেননি যে, শিল্পের ক্ষেত্রে সত্যাসত্যের প্রশ্নটা অবাস্তর। তার মতে beauty is truth—সত্য স্থনরে বিগ্রত। শিল্প, ধর্ম ও দর্শন এই তিনটি পর্বেই ভাবের (content) স্বধ্ব বজায় রয়েছে—শুধু প্রভেদ হচ্ছে প্রকাশভঙ্কীর, রূপভেদ ঘটছে আত্মার প্রকাশে।

২। নকা প্রণীত The aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer, গ্রন্থের পঃ ৮২ ফুইবা।

বিশেষিত প্রকাশ ঘটল দর্বপ্রথম কিন্ধ এই ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য প্রকাশই তার আত্মপলন্ধি তত্ত্বে শেষ কথা, চরম সত্য নয়।

স্থনরের সাথে আমাদের সাক্ষাৎ হয় প্রকৃতির রূপের হাটে। যে রূপে হেগেলীয় ব্রহ্মের স্বাক্ষর রয়েছে--ব্রহ্ম ধেখানে প্রকাশিত। তবে প্রকৃতির সৌন্দর্য হ'ল খণ্ড সৌন্দর্য; পরম স্থন্দরের অনাহত প্রকাশ দেখানে নেই। Idea-র প্রকাশের আধার হিসাবে প্রকৃতির বিস্থার পর্যাপ্ত নয়—তাই সে প্রকাশ ক্ষুণ্ণ হয়, ব্যাহত হয়। জড় উপাদানের জড়তায় আচ্চন্ন হেগেলীয় Idea-র প্রকাশ আবার সর্বত্ত সমান হয় না—কোথাও বা দে প্রকট আবার কোথাও বা প্রচন্তর। তাই হেগেল প্রাকৃতিক সৌন্দর্যের স্তরভেদ (Degrees) স্বীকার করেছেন। ধেখানে প্রকৃতির বুকে Idea-র প্রকাশ যত স্বষ্ঠু হ'য়েছে, সেথানে স্থলংও মহত্তর মর্যাদায় প্রকাশ পেয়েছে। Idea-র প্রকাশের ফলে প্রকৃতির জড় উপাদানে সাযুজ্য ও সামীপ্য-বোধ আসে—আমরা প্রকৃতির মধ্যে unity খুঁজে পাই। হেগেলীয় দর্শনের আলোচনা প্রসঙ্গে দার্শনিকপ্রবর উইলিয়াম নাইট এই বহুধাবিভক্ত স্ষষ্টির মধ্যে যে একতান রয়েছে তাকে বলেছেন 'Unity of the manifold'; এই unity যেথানে আছে সেথানে আমরা স্থন্দরকে পাই। এক তাল লোহা, তাকে আমরা স্থন্দর বলব না কারণ তার বিভিন্ন অংশগুলি কোন স্থসমঞ্জস ঐক্যের মধ্যে বিধৃত নয়—সেখানে দঙ্গতি নেই, মিল নেই, ছন্দ নেই, কাজে কাজেই স্থলরও দেখানে অপ্রকাশ। এই জড়কে উত্তীর্ণ করে যথন জীবজগতে আসি তথন স্থলরের স্বষ্ঠ প্রকাশের দেখা পাই। জীবের মধ্যে দেখি এমন একটি ঐকাস্থতের লীলা যা জীবসভায় সমগ্রতা এনে দেয়। মাহুষের বিভিন্ন অঙ্গপ্রতাঙ্গ, তার ধ্যানধারণা, তার সাধনা ও ভন্তনা, সব কিছুর মধ্যে আমরা একম্থী প্রয়াসের সন্ধান পাই। তার চেতনার আলে। ছড়িয়ে পড়ে তার সমস্ত অস্তিছে, তাই সেথানে এক অংশকে আর এক অংশের পরিপূরক মনে হয়। এককে বাদ দিয়ে অন্তটি হ'ল পঙ্গু, অচল। জীবের মধ্যে এই সজীব ঐক্যামুভূতিই তার সৌন্দর্যের মূল কারণ তবে জীবজগতে যে সৌন্দর্য আমরা প্রত্যক্ষ করি, স্থনরের প্রকাশলীলায় সেটাই শেষ কথা নয়। জীবজগৎ বা প্রাকৃতিক জগৎ নিংশেষে স্থলরকে প্রকাশ করতে পারে না, কারণ প্রকৃতি সীমাহীন নয়, কারণ প্রকৃতির জড় উপাদানে Idea-র প্রকাশ পদে পদে ব্যাহত হয়। Idea হ'ল অন্তহীন (Infinite) সন্তা তাকে সীমাহীন জড় প্রকৃতির আধারে সমাকৃ প্রকাশ করা সম্ভব নয়। তাই হেগেলের মতে প্রাকৃতিক সৌন্দর্যে আনেক বড় বড় ক্রটি রয়ে গেছে। সে সৌন্দর্য্ অপূর্ণ। তাই চলে মান্থবের পূর্ণতর সৌন্দর্য স্পষ্টির প্রয়াদ। এরই ফলে শিল্পের জন্ম; স্থাপত্য, ভাস্কর্য, রেথাক্ষন, দঙ্গীত এবং কাব্যের স্পষ্টি। এ স্পষ্টতে প্রকৃতির জড়বস্থা Idea-র প্রকাশকে ব্যাহত করে না। আত্মা বা spirit এখানে স্পষ্টশীল, নিজের স্পষ্টিতে নিজেই মশগুল। বাইরের কোন জড়বস্থার বাধা বা নির্দেশ দেখানে নেই—শিল্প হ'ল শিল্পীর মনের প্রউভ্মিতে Idea-র প্রকাশ।

'আমারই চেতনার রঙে পাল্লা হল সবুজ চনি উঠল রাঙা হয়ে।'—( আমি )

মনের রঙ ছড়িয়ে পড়েছে নিথিল ভুবনে—সে চুনি-পান্নাকে রঙীন করেছে, আকাশকে নীল আর প্রকৃতিকে শ্রামল করেছে। মেঘের কোলে মন রঙ ঢেলে রূপকথার আনন্দ-লোকের সৃষ্টি করেছে। যেখানে শিল্পী সম্রাট; কোন বাধানেই তার সৃষ্টির অমরাবতীতে। সেখানে জন গিলপিন অবিশ্রাস্ত ঘোড়া ছুটিয়েছে, গালিভারের প্রথচলা অব্যাহত হ'য়েছে, অবিনের গল্পবলার শেষ নেই।

দক মোটা ছটো তারে জড়িয়ে গেছে— ছটি সন্তা এমনিভাবে মিশেছে যে, তাদের পৃথক করা অসাধ্য। শিল্পভাব (content) এবং শিল্পরূপ (form) হ'ল ছটি তার — শিল্পস্টিতে এরা ছয়ে মিলে একটি নতুন সন্তার স্প্রি করে, একটি

১। W. T. Stace প্রণীত The Philosophy of Hegel, পু: ৪৪৪ দুইব্য।

২। নাইট লিখেছেন: 'Beauty, according to Hegel in the disclosure of mind or of the idea through sensuous forms or media; and as mind is higher than nature, by so much is the beauty of that higher than the beauty of Nature. Natural beauty is but the reflection of the beauty of mind.' [Philosophy of the Beautiful, পৃ: १১ এইবা। ] শেষের পংক্তিডে নাইট সাহেব হেগেলীয় সৌন্দর্যদর্শন সম্বন্ধ যে কথা বলেছেন মে কথাগুলি প্রাণিধানযোগ্য। ঠিক অমনি ধারা কথাই আমরা ভনেছি কবি রবীজনাথের মুখে; এটি আমরা বারবার উদ্ধৃত করেছি।

৩। অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর প্রণীত 'পথে-বিপথে' গ্রন্থ ক্রষ্টব্য।

হ্বরের ঝরণাধারায় রিদিক মনকে ধুইয়ে দেয়, 'সহাদয়-হাদয়-সংবাদী' মাহ্বব আনন্দে হ্বধা পান করে সেই দার্থক শিল্পের রসধারায়। এই শিল্পভাব হ'ল মহাভাব, হেগেলের ব্রন্ধ, Idea—দার্থক শিল্পে এই মহাভাবই ভোভিত হয়। পঙ্গু, অক্ষম শিল্পীর হাতে দেওয়া শিল্পরপ (form) এই মহাভাবকে সম্যক্রপে ধারণ বা প্রকাশ করতে পারে না; অবশু এই মহাভাবকে হেগেলীয় Ideaকে, পূর্ণভাবে রুগায়িত করা যে কোন শিল্পীরই সাধ্যাতীত। তাই দেখি ঘূগে ঘূগে নতুন নতুন শিল্পরপের বিবর্তন—নানারকম পরীক্ষা-নিরীক্ষা চলেছে শিল্পীদের হাতে। যদি কোন দিন কোন শিল্পী এই মহাভাবের (Idea) যোগ্য শিল্পরপ দিতে পারে তবে সেদিন শিল্পবিবর্তন থেমে যাবে। শিল্পর ইতিহাস সেইখানেই ছেদ টানবে। সেই Form এবং Content-এর পূর্ণ মিলনে আমরা সম্পূর্ণ শিল্পকে পাব—সেথানে উভয়ের মধ্যে কোন অসম্বতি নেই, কোন বিরোধ নেই। শিল্পভাব এবং শিল্পরপের এই যে harmony বা মিল, একে যদি আমরা নিথুত করতে পারি, তবেই আমাদের নিথুত শিল্পের ধারণাকে কাগজে কলমে রূপ দিতে পারব, সার্থক করতে পারব মান্সবের চিরসঞ্চিত আশাকে। ১

শিল্পের আশুর ভাব ও বাইরেকার বস্তুরূপ এততভ্রেরে মিলনে অথবা বিরোধের ফলেই সিম্বলিক, ক্লাসিক্যাল এবং রোমাণ্টিক আর্টের জন্ম হয়। বেথানে শিল্পবস্তু ভাবকে রূপ দিতে চায় অথচ ভাবের প্রকাশের দৈশ্য শিল্পরপায়ণের জড় উপাদানের অমিত আক্ষালনে প্রকট হ'য়ে ওঠে, সেথানে আমরা সিম্বলিক আর্টকে পাই। ভাব এথানে সংকৃচিত, আভাসিত মাত্র। জড় উপাদানের বেড়াজালে মহা ভাব বাঁধা পড়ে—তার পরিচয় বোদ্ধাজনের কাছেও ঢাকা থাকে। এথানে শিল্পরূপের (Form) অসম্পূর্ণতা হেগেলীয় Idea-র

১। ষ্টেসের কথায় বলি: "In the ideal work of art, these two sides, content and embodiment, are in perfect accord and union. So that the embodiment constitutes the full and complete expression of the content, whereas the content, on its part, could find no other than this very embodiment as adequate expression for it."—The Philosophy of Hegel. পৃ: ৪৫১-৫২ দ্রষ্টব্য। হেগেলীয় শিল্পদর্শনের ব্যাখ্যা করতে গিয়ে ষ্টেস শিল্পরূপ ও শিল্পভাবের এই একাত্ম মিলনকে সার্থক শিল্পস্থির পক্ষে অপরিহার্য বলেছেন। আমরা এই কথার অন্থমোদন করি।

প্রকাশের অমূকূল নয়—শিল্পভাব ও শিল্পরপ পরস্পরের সহায়ক ও পরিপূরক না হ'য়ে বিরুদ্ধাচরণ করে, কারণ ভাবের যোগ্য প্রকাশরূপ তথনো শিল্পীর আয়তে আদেনি। । স্থাপত্য শিল্প হ'ল সিম্বলিক আর্টের উদাহরণ। ম্বপতি মন্দির নির্মাণ করে দেবতাকে প্রতিষ্ঠার জন্ম—দেবতাকে শীতাতপ থেকে ত্রাণ করার জন্ম, কিন্ধ দেবভাত্মাকে প্রকাশের শক্তি স্থাপত্যশিল্পের নেই। এখানে আমরা শিল্পরপায়ণের জন্ম স্থপীকৃত জড় উপাদানের গন্ধমাদনে 'মহাভাবের' বিশল্যকরণীকে হারিয়ে ফেলি, কারণ জড় উপাদানের অহেতুক প্রাচর্য ভাব ও রূপের পূর্ণ মিলনের অন্তরায় হ'য়ে দাঁড়ায়। কাজেই সিম্বলিক স্থাপত্য-শিল্পকে পিছনে ফেলে এগোতে হয়। তারপরেই আনে ক্লাসিক্যান আট। শিল্পবিবর্তনের এই পর্যায়ে আমরা ভাব ও রূপের একটা স্থশঙ্গত মিলন দেখতে পাই। এখানে ভাব রূপায়ণের জভ উপাদানকে থর্ব করা হ'য়েছে, ভার অনাবখ্যক বিন্তারকে স্থমিত করা হ'য়েছে ভাব প্রকাশের যোগ্য ক'রে। এর উদাহরণ আমরা পাই ভাস্কর্যশিল্পে; মানুষের মৃতিনির্মাণে ক্লাসিক্যাল আর্ট Form এবং Content-এর পারস্পরিক মিলন সম্পর্ক নিখুত বলে একে স্বচেয়ে স্থন্দর বলা হ'য়েছে হেগেলীয় শিল্পদর্শনে। ১ কিন্ধ শিল্পবিবর্তন এখানে থেমে যায় নি। এর পরে আসে রোমাণ্টিক আর্ট। এথানে ভাব মুখ্য, রূপ ও জড় উপাদান এথানে গৌণ। শিল্পরূপের এথানে কাজ হ'ল শুধু সংকেত করা, ইঙ্গিত করা—শিল্পভাব তাকে অতিক্রম ক'রে বহুদুর চলে যায়, বোদ্ধাকে নিয়ে যায় রসলোকের অন্তঃপুরে। ভাবের ব্যঞ্জনা রূপের বাধাকে বারে বারে অম্বীকার করে, তাকে ভেম্বে দিতে চায়। ভাব আপনাকে রূপের সমস্ত বাধা থেকে মুক্ত ক'রে নিতে চায় আন্তর মুক্তি-উন্মাদনার প্রসাদ গুণে। রূপের সাথে মিলে-মিশে থাকতে চায় না বলেই ক্লাসিক্যাল যুগের গ্রীকদেবতারা মাহুষের আকারে কল্পিড, তাই মৃতি নির্মাণ ব্যাপারে দেবছের আদর্শকে সে যুগের শিল্পী অবয়ব দিয়ে, মৃতি দিয়ে, রূপায়িত করতে পেরেছিল। এটীয় যুগের উম্নত দেবত্বের আদর্শ মানবীয় মূতির পরিবহণে আপনাকে প্রকাশ করেনি, কারণ সে আদর্শ অসক আত্মার (absolute spirit) মহন্তর ধারণা। এই

১ | 'Classical art, according to Hegel, is the most beautiful for it preceisely harmonises the form and the content, the thought and the material' (Bosanquet's History of Aesthetic, পূ: ৩৪৭ মুইবা ৷)

স্থমহান্ আদর্শকে ধোগ্য শিল্পরূপে রূপায়িত কর। যায় না—শিল্পরূপ এখানে কিঞ্চিৎকর হ'য়ে পড়ে। ভাব এখানে ছোতিত হয়—তার ব্যঞ্জনা রূপকে অতিক্রম করে। এইখানেই রোমান্টিক আর্টের শ্রেষ্ঠতা। জড়রূপ মহাভাবের নাগাল পায়না—গ্রীষ্ঠীয় যুগের ভগবান আপনাকে মৃতিতে প্রকাশ করেন না—তাঁর মহিমা মৃতির গণ্ডিকে অতিক্রম করেছে।

অন্তনশিল্প, সঙ্গীত এবং কবিতা রোমান্টিক আর্ট ব'লে খ্যাত। এই তিন শ্রেণীর শিল্পেই বস্তুরূপের উপাদান ভাবের তলনায় অত্যক্ত অল্প; তাই ভাবের প্রকাশ অবারিত থাকে। এথানে শিল্পভাব এবং শিল্পরপের মিলন আরো গভীর। স্থাপতা অথবা ভাস্কর্যশিল্পে ঠিক এই ধরনের ভাব-রূপের একাত্মতা আমরা পাইনি! অঞ্চন শিল্পের উপাদান কোন জড় বস্তু নয়; এ ভাধু রঙ তুলির থেলা, 'Spiritual play of light'। শিল্পরূপ আমাদের চোথের সামনে যাকে তুলে ধরে, ভাবের ব্যঞ্জনা তাকে অতিক্রম ক'রে আমাদের বহুদূর নিয়ে যায় নব নব ভাবলোকের শিথরে শিথরে। তেগেল অন্তনশিল্পকেও চরম প্রকাশের মর্যাদা দিলেন না। তার মতে অঙ্কন শিল্প হ'ল 'Too objective' অর্থাৎ একটু বেশী মাত্রায় বস্তুনির্ভর। অঙ্কনের পরে এলো দঙ্গীত। গান objective হওয়ার দোষ কাটিয়ে উঠেছে বললেই চলে। হেগেল গানকে subjective বা ব্যক্তিনির্ভর বলেছেন। গান আমাদের আন্তর অন্তভ্তির কাছে আবেদন করে। অঙ্কনের মত কাগজ পাথরের তার দরকার হয় না। স্থানের বা স্থানিক বিস্থারের কোন প্রয়োজন নেই সঙ্গীতের। রঙ, আলো, ছায়ার প্রয়োজনও ফুরিয়ে গেছে। বস্তুনির্ভরতা ক্রমেই শৃক্ত হ'তে চলেছে। মান্নুহের আন্তরজীবনের ভাব ও ভাবনাকে সঙ্গীত প্রকাশ করছে। তবু সে প্রকাশ হেগেলের মতে স্বয়ংসম্পূর্ণ নয়। স্থর এবং শব্দ ভাবকে ছোভিত

১। হেগেল বলেন: 'And God is known not as only seeking his form or satisfying himself and thus giving himself his adequate figure in the spiritual world alone. Romantic art gives up the task of showing him as such in external form and by means of beauty; it presents him as only condescending to appearance as the divine, as the heart of hearts in an externality from which it always disengages itself."

করলেও পুরোপুরি 'ভাব' হ'য়ে উঠতে পারে নি। সঙ্গীত সম্বন্ধে হেগেল বলেছেন: "It embodies pure ideality and subjective emotion in the configuration of essentially resonant sound rather than visible form." ২ স্থারের মূর্ছ নায়, শব্দের স্থাবিন্যাদে যে রূপলোকের কৃষ্টি হয়, সেথানে শিল্পভাবের প্রতিষ্ঠা স্বচ্ছন্দ এবং বছল পরিমাণে স্বাধীন। তব স্বভাব থেকে যায়; শিল্পরূপের উপাদান ভাবের প্রকাশকে ব্যাহত করে, তার পরিমাণ যতই সামান্ত হোক না কেন। তাই ত প্রয়োজন হয় সঙ্গীত থেকে কাব্যে আসার। কবিতার আবেদন সার্বিক। সঙ্গীতের শব্দ এখানে অর্থবহ বাক্যের রূপ নিয়েছে; ভাবকে স্বস্পষ্টরূপে প্রকাশ করেছে। কাব্যের Form-কে হেগেল বলেছেন 'The sign of an idea, the expression of reason', মানুষের মনন সাধনার প্রকাশ হয় কাব্যে। Idea কে যোগ্য আধারে ক্সন্ত কর। হয় অবশ্য ছন্দ-যতির নিয়ম মেনে। সঙ্গীতে শব্দের যে মূল্য ছিল, যে মর্যাদা ছিল, সে মর্যাদা কাব্যে আর নেই। কাব্যের রাজ্যে শব্দ শুধ অর্থকে, ভাবকে প্রকাশ করে – সেথানেই তার মৃল্য, তার সার্থকতা। শব্দ এথানে ভাব রাজ্যের দিকে অঙ্গুলি সংকেত ক'রে আমাদের realm of spirit-এর দিকে পথ নির্দেশ করে। কাব্য স্বস্পষ্ট অর্থবহ, সঙ্গীতের কুয়াশাচ্ছন্ন ভাবব্যঞ্চনা এখানে নেই। মহাভাব (Idea) আপনাকে কাব্যে প্রকাশ করে সবচেয়ে স্থন্দর ভাবে। তাই কাব্যের স্থান হেগেলীয় শিল্পদর্শনে সকলের চেয়ে উচ্চে। শিল্প-পর্বে ldea-কে প্রকাশ করার সর্বশেষ প্রয়াস হ'ল কাব্য। তারপরে আর্ট অতিক্রাস্ত হয়, হেগেলীয় ব্রক্ষের দ্বিতীয় পদক্ষেপ ঘটে ধর্মের প্রটভূমিতে। আর্টের সেথানে মৃত্যু হয়েছে। হেগেলীয় ভাষ্যকার Knox বললেন: "Poetry consequently, the freest and the most exalted of the arts. home is in the sphere of the spirit and it belongs to the life of the soul, of emotion, of reason. At this point in the noblest of the arts, in poetry - art transcends itself for it in the first place here that it deserts the medium of a harmonious presentation of mind in sensuous shape and passes from the poetry of imaginative idea into the prose of the thought, i. e. into the objectivity and universality of spirit which is reality."

২। ছেগেলের Philosophy of Fine Arts, Vol. IV, পৃ: ৪ দুইবা।

# বরিস পাস্তেরনাকের নন্দনতত্ত্ব

অন্তর্থী মানসিকতার অধীশ্বর পাতেরনাকের জীবন জিজ্ঞাসা এক মহন্তর শিল্প জিজ্ঞাসায় আত্মন্থ হ'য়ে আছে। ভিজ্ঞাস্থ পাঠকের অন্তর্দ ষ্টি যথন এই শিল্পজিজ্ঞাসার যথাযোগ্য সমাধান খুঁজে পাবার প্রয়াসে এক আনন্তত্ত্বের মৌল ধারণায় উপনীত হয়, তখন পাল্ডেরনাকের নন্দনতত্ত্বের ভিত্তিভূমি তিনি স্পর্শ করেন। স্থগভীর জীবন প্রতায়ের স্পর্শ তাঁর সমগ্র নন্দনতত্ত্বের বিরাট সোধের প্রতিটি পঞ্রে প্রতিটা অন্তিকণায়। এই মহাশিল্পীর জীবনদর্শন যেমন উৎকণ্ঠাপ্রোধিত তেমনি আবার তাঁর নন্দনতত্ত্ব প্রায়ল্যের লক্ষণাক্রান্ত । তাই বরিস পান্তেরনাকের নন্দনতত্ত গভীর ভাবে প্রণিধানযোগ্য । অনুস্থাধারণ সাহিত্যকৃতির স্রষ্টা হিসেবে তিনি অতিভাম্বর হয়ে উঠেছেন আমাদের কাছে; দাহিত্যের মূলগত যে অর্থ তা সত্য হয়েছে পাক্ষেরনাকের স্ষ্টির বেলায়। দেশেবিদেশের গুণীজনের। তাঁর সাহিত্যের ভেলায় চডে রসলোকে যাত্রা করেছেন; আনন্দ পেয়েছেন; এ আনন্দের রসাম্বাদনকে 'ব্রহ্মাম্বাদসহোদর' বলেছেন প্রাচীন ভারতের আলংকারিকেরা। এই যে বসাম্বাদন, এই যে অলৌকিক আনন্দের উন্নর্ভন এটাই হ'ল শিল্প-লক্ষা। এই অলৌকিকের আবির্ভাব ঘটে শিল্প বস্তুকে আশ্রয় ক'রে: শিল্পীর প্রতিভার যাতৃস্পর্শে এই অলৌকিকের সৃষ্টি হয়। শিল্পীর এই স্পর্শটুকু ছাড়া এই অলৌকিক তত্ত্বের অন্য কোন ব্যাখ্যা মেলে না। পান্তেবনাক বললেন যে যাকে আমরা অলৌকিক বলি তা প্রতিভার স্পর্শ পাওয়া সাধারণ লৌকিক ছাড়া আর কিছই নয়। অর্থাৎ পান্তেরনাক বলতে চাইলেন যে শিল্পের বিষয়বস্থ বা উপজীব্য অতি সাধারণ, সহজ এবং অ-নাটকীয়ও হতে পারে। মহৎ শিল্পের স্পাষ্টর জন্য মহত্ত্বর বিষয়বস্থার (content) প্রয়োজন নেই। পাল্ডেরনাক পুশকিনের উদাহরণ দিয়েছেন। তিনি বললেন যে পুশকিনের রচনার বিষয়বস্থ হ'ল-মামুষের দৈনন্দিন জীবনের থাটুনি, কর্তব্যের বোঝা ও দিনগত পাপক্ষয়ের শুবগান। মহাকবি রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে পাশুেরনাকের এই প্রসঙ্গে একটা সাযুজ্য খুঁজে পাওয়া যায়। রবীক্রনাথ তাঁর নন্দনভাত্তিক ঘোষণায় এ কথা আমাদের বললেন যে সাহিত্যের বিষয়বস্থ বা উপজীব্য নির্ধারণের কোন নৈতিক বা আধ্যাত্মিক মানদণ্ড নেই। তাঁরই সঙ্গে স্থর মিলিয়ে শিল্পাচার্য অবনীজনাথ বললেন যে শিল্পীর জগৎ হল নৈরাজ্যের জগৎ। কোন বিষয়বস্ভট

সেখানে অপাংক্তেয় নয়। কোন শব্দের অপ্রতিহত প্রবেশকে সে লোকে নিষিদ্ধ করা চলে না। বরিস্বৃ পান্তেরনাক এই ধরনের মতবাদিতার প্রতিধ্বনি করে বললেন যে যথেষ্ট শব্দ চয়নের অধিকার কবির আছে। তিনি উদাহরণ দিলেন পুশকিনের 'বংশলিপি' কবিতাটি উদ্ধৃত করে: 'বুর্জোয়া, এক বুর্জোয়া, এই হলাম আমি'। পুদ্ধিন অসংকোচে নিজেকে বুর্জোয়া বলে ঘোষণা করলেন; সমকালীন মাছ্যের চেতনায় বুর্জোয়া কথাটি অসম্মানস্ট্ ক বলে গণ্য হয়েছিল। ইংরেজী অলংকার শাস্ত্রে যাকে Bathos-এর উদাহরণ বলা হয়েছে এবং কাব্যে যা অবন্ধিত তেমনি ধারা কাব্য রীতির প্রশংসা করলেন পান্তেরনাক। তিনি পুদ্ধিনের 'ওনেপিনের যাত্রা' থেকে উদ্ধৃতি তুলে বললেন:

'এখন আমার স্বপ্ন হলেন গৃহিনী শাস্ত জীবন উচ্চতম আকাজ্জা, মস্ত গামলাভ্রা বাঁধাকপির স্কুর্যা'।

মহাকবি রবীন্দ্রনাথ তার নন্দনতাত্ত্বিক চিন্তা বিবর্তনের কোন এক পর্যায়ে মন্ত্রন্থ শিল্পের বিষয়বস্তু হিসাবে পরিশীলিত, সংস্কৃত এবং বিশেষভাবে নির্বাচিত ব্যক্তি চরিত্তের মহত্তর দিকটিকে শিল্পের উপজীবাবলে গ্রাহ্য করেছিলেন। অবশ্য উত্তর-কালে এই পর্যায়টি উত্তীর্ণ হয়েছিলেন রবীন্দ্রনাথ অনায়াদে। পাল্ডেরনাক চেকভ এবং পৃষ্কিনের সাহিত্যের মধ্যে মানবজাতির চরম উদ্দেশ্য বা মোমোর পথনির্দেশের কোন ইঞ্চিত পান নি বলেই পুষ্কিনকে এবং চেকভকে সাধুবাদ দিয়েছেন। তিনি দ্বার্থহীন ভাষায় বললেন যে শিশুর মত সহজ এবং সরল মানসিকতার লক্ষণ আমরা চেক্জ এবং পুস্কিনের মধ্যে দেখেছি। তাইতে। পান্তেরনাকের কাছে তারা এতো প্রিয়। শিল্পের আবেদনকে অসামান্ত হতে হলে বিষয়বন্ধর গান্তীর্য এবং মহত্ব যে অবশ্য গ্রাহ্ম এ তত্ত্বে পাত্তেরনাক বিশাস করেন নি। তিনি বললেন, যে কোন শিল্পকর্মই-নানান দিক থেকে আমাদের কাছে আবেদন জানাতে পারে—শিল্লের রূপ ও বিষয়বস্তুর, ঘটনাবলীর স্থবিস্থাস অথবা স্বষ্ঠু চরিত্রায়ন এরা সবাই শিল্প উৎকর্ষের উৎস হতে পারে। কিন্তু যে কোন শিল্প কর্ম সম্পর্কে প্রথম এবং শেষ কথা হ'ল তাকে 'শিল্প' হয়ে উঠতে হবে। সার্থক শিল্প স্বষ্টির সামনে দাঁড়িয়ে আমারা নীতির কথা ভলে যাই, আদর্শবাদ আত্মগোপন করে, জীবনদর্শন নেপথো সরে যায়। ভাই তে। পান্তেরনাক বললেন যে দন্তয়েভস্কির 'crime and punishment' গ্রন্থটি পড়তে পড়তে আমরা রাম্বলনিকভের হক্তিয়ার বারা ততটা অভিভূত হয়ে

পড়ি না যতটা অভিভূত হই এই গ্ৰন্থটিকে দাৰ্থক শিল্প সৃষ্টি হিসাবে উপলব্ধি ক'রে। শিল্পীর জাত যা শিল্প স্বাষ্ট করে তার চরিত্র কিন্ধ দেশে দেশে কালে কালে বদল হয় না। রং. রূপ. ঠাট, কাঠামো এ সব যতই বিভিন্ন হোক না কেন শিল্পের অন্তর্গন্মী যেখানে আসন পাতেন তা যথার্থ শিল্প হয়ে ওঠে। তাই তো রসোত্তীর্ণ শিল্প কালোভীর্ণ। পাল্ডেরনাক বললেন, শিল্পের এই স্বরূপ লক্ষণকে স্বীকার করলে বলতে হয় যে শিল্পে কোন বহুত্ব নেই। তাঁর কথা উদ্ধত করে দিই: "আদিবাদীর শিল্প, মিশরের শিল্প, গ্রীদের কি আমাদের নিজেদের-স্ব, আমার মনে হয়, আসলে একই, এক এবং অন্বিতীয়, হাজার হাজার বছর ধরে যা অবিকল থেকে যায়, এ হ'ল সেই। শিল্পের এই যে সার্বভৌম চিত্রটি পান্তেরনাক আঁকলেন তা কিন্তু 'বিশেষকে' (particular) আশ্রয় করে রসঘন হয়ে ওঠে। এই বিশেষকে আশ্রয় করে যে শিল্প-চারিত্র্য এটি হ'ল শিল্পীর প্রতিভার প্রসাদগুণ। শিল্পী যে আলোয় ধেমনভাবে যে ভঙ্গীতে বিশেষকে অবলোকন করলেন, সে রূপটি হ'ল শিল্পীর মানস নেত্রে অতি ভাস্বর। তার দীমা স্বস্পষ্ট এবং স্থনিদিষ্ট। শিল্পী তাকে যেভাবে প্রকাশ করলেন তা হ'ল তার চৃড়ান্ত রূপ। তাইতো পাল্ডেরনাক বললেন, "আমার বরাবরই মনে হয়েছে যে Art এমন কোন পদার্থ নয় যার পরিধির মধ্যে অসংখ্য ধারণা আর বহু বিচিত্র প্রকাশের অবকাশ আছে।" অর্থাৎ শিল্পীর নিজম্ব ধারণা এবং তার প্রকাশ শিল্পী ষেভাবে ঘটিয়েছেন তার দ্বিতীয় সংস্করণ সম্ভব নয়। পাত্তেরনাকের মতে প্রতিটি শিল্পকর্ম হ'ল অনক্রসাধারণ বা Unique। যদি তর্কশাস্ত্রের স্থত্ত ধরে আমরা অগ্রসর হই এবং পান্তেরনাকের যুলনীতিকে অমুসরণ করি তাহ'লে আমাদের বলতে হয় যে সাহিত্য কর্মের সার্থক অমুবাদ পান্ডেরনাকের নন্দনতত্ত্বে নীতি হিসাবে অগ্রাহ্ন। কেননা, শিল্লীর দেখা ধে জগৎ, যে চিত্রকল্লের মাধ্যমে তিনি তাঁর মানসমূতিটিকে রদঘন করে তুলেছেন তার নাগাল পাওয়া পাঠকের বা অহুবাদকের পক্ষে অসাধ্য বললেও অত্যক্তি হয় না। যে অহুভূতি, যে ভাবতন্মতা শিল্পীকে আবিট করেছিল ঠিক তার পুনক্জিন কথনই সম্ভব নয়। উদাহয়ণ দিই পান্ডেরনাকের কবিতা থেকে:

> "উইলো গাছ, আইভিলতা ঘেরা, ঝড়ের দিনে লুকিয়েছে তার তলায়, এক চাদরেই তু-জনে রই ঢাকা, আমার বাছবদ্ধে বাঁধা তুমি।

ভূল হ'লো যে। ঝোপের গাছগুলো আইভিতে নয়, কড়া নেশায় ঘেরা। তাহ'লে, বেশ, চাদরটাকে টেনে নাও মাটিতে পেতে।" (নিশা)

কবি পান্তেরনাক কথার আঁচড় টেনে যে সম্পূর্ণ রেথাচিত্রটিকে ফুটিয়ে তুললেন তা রসোত্তীর্ণ হয়েছে কবি মনের অন্ত্ভৃতিনিবিড় স্থায়ীভাবকে আশ্রয় করে। ব্যভিচারী ভাব এবং বিভাবের সংযোজনে সংবেদনশীল মনে যে অন্ততবের স্পষ্ট হয় তার ফলেই অনক্তসাধারণ সংবেদনটুকু জন্ম নেয়। সেই মৌল সংবেদনের পুনর্ণবীকরণ কথন ও সম্ভব হয় না অপর একটি মনে। সহাদয়- ক্লায়-সংবাদী রসিক স্কজন নতুন করে আপন মনের পটভূমিকায় এই চিত্রকল্পটির হয়তো স্পষ্ট করতে পারেন। কিন্তু উভয়ের মধ্যে ব্যবধানটুকু খেকেই যাবে। কেননা ত্জনের শিল্প প্রকরণ কথনই এক হতে পারেনা।

শিল্পকর্মের এই অনক্স সাধারণ চরিত্রকে পাল্ডেরনাক যুক্ত করেছেন শিল্পীর অলৌকিক শক্তির দঙ্গে। মহাদার্শনিক প্লেতো শিল্পীর এই অলৌকিক শক্তির কথা বলেছেন, প্রত্যক্ষ করেছেন কবির মধ্যে এই স্বগীয় উন্মাদনা। তাই উভয়ের কাছেই শিল্পকর্ম অনক্সসাধারণতার দাবী রাখে। পাল্ডেরনাক যে তবে বিশ্বাস করেছেন সেই তব্বটকে তিনি প্রতিষ্ঠা করে গেছেন তাঁর স্ট সাহিত্য কর্মে। এদিক থেকে বিচার করলে তাকে আমরা অহৈতবাদী নন্দনতাত্বিক আথ্যায় ভূষিত করতে পারি। তাঁর 'আগস্ট' শার্ষক কবিতার শেগের কয়েকটি ছত্তে তিনি বললেন:

"বিদায় আমার উন্মুক্ত পাথার বিস্তারকে, উড়ে চলার স্বাধীন প্রতিজ্ঞাকে বিদায়! বিদায়, স্ষ্টেশীলতা, অলৌকিক শক্তি, বাণীর মধ্যে উন্মোচিত বিশ্বরূপ।"

শিল্পীর পৃষ্টিশীলতার মধ্যেই যে বিশ্বরূপটুকু আপন সীমাহীন বৈচিত্র্যে নিত্য উদ্ভাদিত, এ দত্যে পাল্ডেরনাক বিশ্বাদ করেছেন, আর এটিকে সঙ্ঘটন করার শিল্পীর চিত্তাশ্রয়ী অলৌকিক শক্তি। এই লোকোত্তর সৃষ্টি উন্মাদনা অতি দাধারণকেও অসামান্তের মর্যাদা দেয়। রবীন্দ্রনাথের সেই অস্থঃপুরের অতি দাধারণ মেয়ে তাকে রিদিক পাঠক চেনে না। যাকে অসামাক্ত করে তুলতে শরৎবাবুর প্রতিভার জাত্র দরকার হয়। দেই মেয়েই ত কবির কাব্যে ৰিথিজয়ী হ্যতিতে আভাসিত হয়। 'অপূর্ব বস্তুনির্মাণ ক্ষমাপ্রজ্ঞা' হল প্রতিভা। ভারতীয় রসশাস্ত্রে তার ধারাবাহিকতা রক্ষিত হ'য়েছে। আধুনিক কালে পান্ডেরনাকের নন্দনতান্ত্রিক ধারণায় তার প্রভাব অসংশয়িত। এ কথা অনম্বীকার্য যে তাঁর "ডাক্তার জিভাগোর" উপাদান এবং জিভাগোর কবিতাগুচ্ছ এীষ্টীয় প্রেরণায় প্রোচ্ছল। ইহুদী বংশোদ্ভব এই মহাশিল্পী বললেন: "খই এসেছিলেন আমার কাছে, তাঁকে না পেলে এই যুগের যন্ত্রণা আমি সহু করতে পারতাম না ।" জীবনচর্যায় যেমন খুষ্টের প্রেরণা তাঁকে অমুপ্রাণনা জুগিয়েছে, তেমনি শিল্প-এষণায়ও দেই মহৎ প্রতীতি তাঁকে অমুপ্রাণিত করেছে নতুন নতুন দার্থক স্বষ্টতে। জীবন হ'ল শিল্পের প্রতিষ্ঠাভূমি। তাই জীবনচর্যায় বে মন্ত্র শক্তি দেয় সেই মন্ত্রই শিল্পকেও উজ্জীবিত করে। পান্তেরনাকের জীবনে ও ও মননে গ্রীষ্টতত্ত্ব যে সঞ্জীবনী শক্তির প্রবাহকে উৎসারিত ক'রে দিয়েছিল তা-ই অলৌকিক তত্ত্বপে নন্দনতত্ত্ব পর্যালোচনার পর্টভূমিতে প্রতিভাসিত হ'ল। শিল্পের 'অলৌকিক উৎস' তত্ত্বে তিনি এতই গভীরভাবে বিশ্বাস করেছিলেন যে তিনি তার কাব্যকে কোন গোষ্ঠীভুক্ত করে 'কিউবিষ্ট' বা 'ফিউচারিষ্ট' কবিগোষ্ঠীর একজনা হ'তে চাননি। ইংরেজী ভাষায় অনুদিত 'safe conduct' শীর্ষক আত্মজীবনীতে জীবন রসায়নের স্বাদটুকু হারিয়ে ফেলে একে একে তারা যথন আত্মঘাতী হ'লেন তখন দেখি পাড়েরনাক তার বলিষ্ঠ বিশ্বাসটুকুকে সহল ক'রে একক সংগ্রামে কালজয়ী হ'তে চলেছেন। যে বিশ্বাসের বলিষ্ঠতা তাঁকে এক তুর্দম জীবনবাদে বলিষ্ঠ করে তুলেছিল তা তাঁকে দিয়েছিল এক অনমনীয় আশাবাদ তার শিল্প-দর্শনে। তিনি লিখলেন:

> 'আমাকে বাঁচাবার জন্ম আমার পিতা পারতেন না কি অক্ষোহিণী বাহিনী পাঠাতে ? তা'হলে কার নাধ্য আমার কেশস্পর্শ করে! ছত্রখান হতো শক্ররা, কোন চিহ্ন থাকতো না। কিন্তু জীবনগ্রন্থ সেই পাতাটিতে পৌছালো যেখানে আছে পুণ্যের পূর্ণতা। সেই লিপিকে হ'তেই হ'বে দার্থক, তবে তাই হোক। আমেন।' (পথ যেখানে)

এমনিধারা অলৌকিক প্রতিভানের (Intuition) মধ্য দিয়ে সমগ্র শিল্পকর্মটি শিল্পীর মানসলোকে আবিভূতি হয়। সে আবিভাবের কোন

প্রয়োজন নেই; সকল প্রয়োজন-উত্তর সেই আবির্ভাব। পাল্ডেরনাকের শিল্পদর্শন এই প্রয়োজনকে উদ্ভীর্ণ হয়েছে অনায়াদে। তাঁর ভাবনায় জারিড এটিতত্তেও তিনি প্রতাক্ষ করেছেন এই প্রয়োজনকে উত্তীর্ণ হয়ে যাওয়ার ঘটনাটকু। জৈব প্রয়োজনে যে প্রাণের স্বষ্ট হয় সে প্রাণ অপ্রয়োজনের প্রয়োজন নয়। থৃষ্টের আবির্ভাব পাল্ডেরনাকের চোথে একদিকে যেমন মুষার বিধানকে অস্বীকার করেছে তেমনি তা তার প্রকৃতির বিধানেরও বিরুদ্ধে। খুষ্টের জন্ম সম্ভব হয়েছিল অলৌকিক উপায় এবং প্রেরণার দ্বারা। পান্ডেরনাক জীবনের মূলে বেমন বাধ্যতাকে অস্বীকার করলেন ঠিক তেমনি করে শিল্পোৎসবের মূলেও এই প্রয়োজনকে অম্বীকার করলেন। তাঁর প্রেরণাতত্ব আমাদের দিয়েছে সাধারণের বদলে অসাধারণকে, প্রাত্যহিকের বদলে উৎসবকে। তবে এ কথা অনস্বীকার্য যে তাঁর শিল্প-Reality অমুসারে তিনি তার ইউরি চরিত্তের মাধ্যমে বললেন: "আর একটা ব্যাপার নিয়ে সম্প্রতি আমি ভাবছি খুব ষে হ'ল জীব জগতে অমুকৃতি, যাকে বলে 'Mimesis'। পারিপাশিকের বর্ণের সঙ্গে জীবজন্ত কী করে তাদের বহিরাবয়বকে মিলিয়ে নেয়. এই অমুকরণের তত্ত্ব আমাকে মগ্ধ করে। অন্তর ও বহির্জগতের সম্বন্ধের উপর আশ্র্র আলো ফেলে এই অমুকরণ—আমার তাই ধারণা।" পাস্তেরনাকের Mimesis, Aristotle এর Mimesis নয়। তাঁর মহত্তর শিল্প প্রেরণায় এই Mimesis অবাস্তর। শিল্পকে যদি প্রেরণালর সম্পদ বলে মনে করি তাহলে Mimesis তত্ত সেই পরিপ্রেক্ষিতে অবাস্তর হয়ে পড়ে। পাস্তেরনাকের মান্দপুত্র ইউরি সম্বন্ধে তিনি বলছেন: "এরকম মুহুর্তে ইউরির মনে হয় যে তার স্টের প্রধান অঙ্গটা সম্পন্ন হচ্ছে তার দারা নয়, তার উর্ধ্বতন অন্ত কোন শক্তি কর্তৃক, সেই শক্তি তার নিয়ন্তা, সেই মুহুর্তে জগতের চিন্তা ও কবিতা বলতে যা বোঝায়, আর ভবিয়তে যা কিছু বোঝাবে সবই সেই শক্তি ছাড়া আর কিছু নয়।" ইউরি ষথন কবিতা লেথে তথন সেই সৃষ্টি প্রক্রিয়াটিকে যেভাবে পান্ডেরনাক বর্ণনা করেছেন তা উদ্ধৃত করে দিলে শিল্পী সম্বন্ধে আমাদের বক্তব্যটি পরিক্ষট হয়ে উঠবে: "হুটি তিনটি স্থবক রচনা করলে যে, তার কয়েকটি চিত্রকল্প তাকেই বিশ্বিত করে দিল! এবার আবেশের মত হয়ে উঠলো তার কাজ, সে অমুভব করলো তার আবির্ভাব, লোকে যাকে বলে প্রেরণা। বে সব ক্ষমতার অমূবদ্ধের ধারা শিল্পী-নিম্নন্ত্রিত এ রকম মূহুর্তে তার সংস্থান উপ্টে যায়—মাণার উপর দাঁড়িয়ে যায় যেন, তথন তার কর্তৃত্ব থাকে

ना मिन्नीत, ठांत श्रकारमात्र्य मानिमक व्यवहात्र नः , भव क्थन करत रमञ् ভাষা, যা তাঁর আত্মপ্রকাশের উপায়।" প্রসংগাস্তরে পান্তেরনাক ইউরির 'সম্ভ জর্জ ও ড্রাগনের' কিংবদস্ভিটি লেথার ইতিবৃত্ত লিথেছেন। ইউরি পরীক্ষা-নিরীকা করছে ছন্দ নিয়ে, যতিপাত নিয়ে। তিনমাত্রা স্বল্প পরিসরে আঁটো-পাঁটো হয়ে কথাগুলো বদালো ইউরি; তার উৎদাহ ও উত্তেজনার অন্ত নেই। পংক্তি ভরাতে সঠিক শব্দে চলে এলো পরপর, সেই ছন্দের প্ররোচনায়। উক্ত হ'লো না তাও সংকেতে বলা হয়ে গেল। যেমন শপাার কোন বালাদ-গীতিকায় বোড়ার পায়ের শব্দ শোনা যায়—তেমনি ইউরিও যেন অশ্বস্কুরধ্বনি শুনতে পেলেন। পাশুেরনাক ইউরির কাব্যস্ঞ চিত্রকল্পটিতে যে রঙের তুলি বুলিয়েছেন সে রঙ আহত হয়েছে তার নন্দনতাত্ত্বিক ধারণা থেকে। তাঁর কাছে রূপ পরিগ্রহের আনন্দটুকুই হ'ল সৌন্দর্য এবং শিল্প এই ফুলরের সেবা করে। শিল্পীর প্রেরণায় যে রূপ সৃষ্টি হয় সেই রূপ সৃষ্টিই হ'ল অনস্ত আনন্দের আধার। শিল্পের জগতে যেমন রূপ মুখ্য তেমনি এই রূপই হ'ল প্রাণীজীবনের মূলস্ত্র। পান্তেরনাক বললেন যে এই রূপটুকু ছাড়া কোন প্রাণীর ভিন্ন অন্তিত্ব থাকতে পারে না। অতএব প্রাণলোকে ও শিল্পলোকে এই অন্তিত্বের আনন্দট্রুই প্রম কাব্য। শিল্পরুসে এই আনন্দ উদ্ভাসিত; জীবনচর্যায়ও তার প্রসাদ। অবৈতবাদী নন্দনভাত্তিক পান্তেরনাক শিল্পানন্দকে 'ব্রহ্মাস্বাদ সহোদর' বলেননি সত্য কিন্তু তাঁর নন্দনতাত্ত্বিক ধারণায় এমন ইঙ্গিতের অপ্রতুলতা নেই ষা থেকে আমরা সিদ্ধান্ত করতে পারি যে তিনি শিল্পানন্দকে অপাণিব মহিমায় মহিমান্বিত বলে ভেবেছেন।



### র মার লার শিক্সপর্ন

শিল্পদর্শনের ইতিহাসে সে কয়জন মনীবীর স্বাতন্ত্র্য স্বীকৃত হয়েছে চিস্তায় এবং স্বউচ্চ ব্যঞ্জনায়, তাঁদের মধ্যে রুমা রুলাকে নিশ্চয়ই আমরা অগ্রণী বলে ভাবতে পারি। তাঁর শিল্প ধারণা একদিকে যেমন শিল্পীর স্বাধীনতার ধারণাকে আশ্রম করেছে অক্তদিকে তেমনি তা তার সত্যের ধারণা থেকেও বিচ্যুত নয়। শিল্পস্টিতে শিল্পী দর্ব বন্ধন বিমৃক্ত হবে; এই বন্ধন বিমৃক্তির মধ্যে কিন্তু সভাের নির্দেশনা ওতপ্রোতভাবে অহুস্থাত। এটা ভাববার কথা যে শিল্পে শিল্পীর সার্বভৌম স্বাধীনতার মধ্যে কিভাবে আমরা সত্যের নির্দেশনাগুলিকে স্থান দিতে পারি। সত্যনিষ্ঠ হয়েও শিল্প কী আপন সার্বভৌম স্বাধীনভাটুকুকে অক্ষুণ্ণ রাখতে পারে ? এই প্রশ্নটা হ'ল নন্দনতত্ত্বের অক্সতম হুরুহ প্রশ্ন। প্রদক্ষত বলা ষেতে পারে যে, শিল্পের স্বাধীনতা হ'ল ফ্রন্থের স্বাধীনতা, অন্তভৃতির স্বাধীনতা, অহুভবের স্বাধীনতা; তার সঙ্গেই সম্মিলিত করতে হবে চিস্তার স্বাধীনতাকে; তা হল বুদ্ধিগত। সত্যের ধারণা এই বুদ্ধিগত স্বাধীনতার উপজীব্য, বুদ্ধিগত স্বাধীনতাকে ক্ষুণ্ণ করে সত্যের ধারণা। উদাহরণ দিই—আমি বলতে পারি না যে, টেবিলের পাঁচটা পা আছে। আমার কল্পনা এখানে আমার বৃদ্ধিগত ধারণাকে অতিক্রম করতে পারে না; করলে সত্যের অপলাপ করা হবে। এই যে বস্তুগত সত্যের ধারণা একে আমরা প্রাকৃত সত্য বলে জানি। এই সভা কাব্যসভা নয়। প্রথম জীবনে রঁল। ভেবেছিলেন যে এই প্রাকৃত সত্যকে শিল্পে প্রতিষ্ঠা করতে হবে এবং এই সত্যের প্রতিষ্ঠা ছাড়া শিল্পীর অন্ত বিশেষ কোন মর্যাদা নেই। তিনি বলেছিলেন, 'If art has to dabble with falsity, I say good bye to all arts.' অৰ্থাৎ শিল্পী যদি মিথ্যার বেদাতি করে তবে দেই শিল্প তার কাছে দর্বথা পরিত্যজ্য।

এই বৃদ্ধিগত সত্যের ধারণা এবং হৃদয়গত সত্যের ধারণা—এত্রের সমন্বয়ই রঁলা ঘটাতে চেয়েছেন শিল্পবৃত্তে। শিল্প বলতে, বৃদ্ধিগত সত্য বলতে আমরা বস্তবাদ বা প্রাকৃত সত্যকে বৃঝি একথা আগেই বলেছি; আর হৃদয়গত ব্যাপার। এ ত্রের স্মিলন ঘটিয়েছেন রঁলা শিল্পের বিস্তীর্ণ ক্ষেত্রে। এই সময়ে রঁলা উত্তরকালের পরিণত রঁলা। প্রথম জীবনে তলস্থারে প্রভাবপৃষ্ট যে রঁলাকে আমরা দেখি, এ রঁলা সে রঁলা নয়। প্রথম জীবনে রঁলার কাছে, ভক্ষণ চিস্তাবিদ রঁলার কাছে বস্তুগত স্ত্যাই, প্রাকৃত স্ত্যাই বৃদ্

হয়ে উঠেছিল। তিনি তথন সামাজিক কল্যাণকে তাঁর নন্দনতত্ত্ব স্বচেয়ে বড় স্থান দিয়েছিলেন। তথন তাঁর মত ছিল, যে শিল্প সমাজের কল্যাণ সাধন করে না, তা 'শিল্প' পদবাচ্য নয়। মাহ্যযের কল্যাণ সাধনই হবে শিল্পের লক্ষ্য। সেই কল্যাণ হ'ল বস্তুগত কল্যাণ। সেই কল্যাণ প্রাকৃত সত্যকে তার পরিপূর্ণ মর্যাদায় স্থীকার করে। তাঁর কথা উদ্ধৃত করে দিই—"I dream of nothing more than to do a little good to men and draw them away from the nothingness that kills them." জীবনের এই শ্রুত। ভরিয়ে তুলতে পারে একমাত্র আমাদের সত্যের প্রতি নিষ্ঠা। সত্যানিষ্ঠাই হল প্রথম পর্যায়ের রঁমা রঁলার নন্দনতত্বের ভিত্তিভূমি। অবশ্য পরিণত রঁলার চোথে এই সত্যের ধারণার রূপ বদল ঘটেছিল। এবার সেকথা বলি।

শিল্পের ক্ষেত্রে Apollonian ও Dionysian এই দ্বিবিধ মৃখ্য ধারণাকে তিনি স্বীকার করেছেন। শিল্পে বৃদ্ধিগত যে প্রক্রিয়া রয়েছে তাকে রঁলা Apollonian বলেছেন এবং শিল্পের হৃদয়গত উপাদানকে Dionysian আগ্যা দিয়েছেন। নীট্শের 'origin of tragedy' গ্রন্থ থেকে র'লা এই তু'টি শব্দ চয়ন করেছিলেন; তাঁর উপর নীট্শের প্রভাবও কম নয়। র'লা নীটশের উপরি-উক্ত গ্রন্থ থেকে উদ্ধৃতি দিয়েছেন, আমরা তার পুনক্ষক্তি कवित-"In this book Nietzsche has delineated two types, Apollonian and Dionysian. The former are the disciples of Apollo and stand for pure intellectualism. The latter are the disciples of Dionysians and stand for unbridled emotionalism. The outlook of each on life is sound upto a point. The correct view of life should aim at harmonization of these two attitudes. Apollonian ও Dionysian উপাদানের সমন্ত্র্যুষ্ট চ'ল শিল্পস্তা, একথা রুলা বললেন অর্থাৎ প্রাকৃত সত্যের সঙ্গে কল্পনার সমন্বয়েই যে নিত্য রূপস্ষ্টি ঘটে সেই রূপই হল শিল্প সত্য। রবীক্রনাথ এই সভাকে রূপের truth আখাা দিয়েছেন। এই রূপের 'truth' বলতে প্রাকৃত সত্যের সঙ্গে কল্পনার যে সমন্বয়টুকু বৃঝি তা কিন্তু রঁলার মতে সজ্ঞান মনের ক্রিয়া নয়, চেতন মননের স্বাক্ষর তার উপর পড়ে না। র লা বললেন "Such harmonization is always unconscious."— শিল্পাখিত কল্যাণ হ'ল

তাঁর স্বাধীনতার প্রতীক। অর্থাৎ তার সত্যনিষ্ঠা হ'ল প্রাকৃত সত্যের অফশাসন মেনে চলা অর্থাৎ বস্তুগত সত্যের নির্দেশ মেনে চলা! অবশ্র আমরা যথন এ চয়ের সময়েকে শিল্প বলি তথন শিল্প কতথানি Dionysian উপাদান এবং কতথানি Apollonian উপাদানের প্রভাবে প্রভাবিত তা নির্ণয় করা প্রায় অসম্ভব বললেই চলে। এ দয়ের সমন্বয়ে যে রূপ স্ঠি হয় তার মধ্যে প্রাকৃত সত্যের আভাদ পাওয়া গেলেও তার স্থনিদিষ্ট রূপটুকু শিল্প সত্যের মধ্যে হারিয়ে যায়। এই প্রদক্তে আবার আমাদের মনে রাখা দরকার যে প্রাকৃত সত্যের স্থনিদিট রূপটুকু শিল্পসভার মধ্যে তেমন করে প্রতিষ্ঠা না পেলেও যে একেবারে বোঝা यात्र ना अपन कथा ७ वला हत्न ना। कवि वलत्न वरहे, 'त्मरे मछा या बहित्क তুমি'—কিন্তু এই সত্য কল্পনাসৰ্বস্থ নয়। তার মধ্যে কোথাও একটা প্রাকৃত সত্যের নির্দেশন। থাকে। তাই র'লা বৃদ্ধিবৃত্তি এবং হৃদয়বৃত্তির সমশ্বয়কে শিল্প আখ্যা দিলেন। সেথানে একদিকে যেমন কল্পনার প্রাধান্ত নেই অন্তাদিকে তা আবার একেবারে বৃদ্ধিগত ব্যায়াম কৌশলেও পরিণত হয়নি। তাঁর কথায় वनि, 'If artists thus indulge in intellectual acrobatics in the name of art, I am sure art will die a natural death.' ভুধুমুত্তি বিভাবুদ্ধির উল্লক্ষ্যনে যে শিল্প সৃষ্টি হয় না সে কথা র লা বেশ জোরের সঞ্চেই বললেন। যদি শিল্প শুধুমাত্র বৃদ্ধিগত ব্যাপারে পর্যবদিত হয় তাহলে তা সর্বত্তগামী হবে না। বঁলার কথায় 'It will live for the coterie of the vain group.'

অতএব শিল্পকে তার এই দীমিত-অতি-পরিশীলিত সমঝদার গোণ্ঠীর হাত থেকে বাঁচাবার জন্ম রঁলা যথার্থ শিল্পরিসিকদের আহ্বান করেছেন; 'সহদের হৃদয়দংবাদী' মাহুবের এই বৃদ্ধি ও হৃদয়বৃত্তিকে সমন্বিত করে শিল্পের রসটুকু গ্রহণ করতে পারেন। তার জন্ম রঁলার নির্দেশনা রয়েছে। তিনি মাইকেল এঞ্জলো কৃত 'Last Judgement' নামক বিখ্যাত ছবিটির যে নন্দনভাত্তিক মূল্যায়ন করেছেন তা এই প্রসঙ্গে শ্ররণীয়। শিল্পীর বৃদ্ধি এবং স্পন্দনজাত হৃদয়বৃত্তির সমন্বয়ে যে শিল্পের স্পষ্ট হয় তার যথাযথ বিশ্লেষণ ও মূল্যায়ন ফে অতি হৃকঠিন কাজ তা রঁলা স্বিনয়ে স্বীকার করেছেন: "It is dangerous to attempt to describe the last judgement, it is indeed impossible. Analysis and commentaries have been multiplied, but they kill the spirit by taking it in detail.

We must face the vision squarely and lose ourselves in the abyss of the spirit." অর্থাৎ প্রকৃত সত্যের পৃত্যাহপুত্র বিশ্লেষণ এবং চিত্র, সত্যে তার আরোপ, এ সব শিল্পের পক্ষে 'ত্রহ বাছা'। বস্তুসভার যে রূপস্টি করেছে তার সীমাহীন আত্মার মধ্যে অবগাহন করাই হল শিল্পের যথার্থ রসাম্বাদন। অর্থাৎ র'লা একথা বলতে চাইলেন যে বস্তমতা ও প্রাকৃত সত্য এবং শিল্পীর কল্পনা. এরা মিলে যে শিল্প সন্তা স্বাষ্ট করে তা প্রাকৃত সত্য থেকেও একদিকে বেমন ভিন্ন, অক্সদিকে তেমনি আবার একাস্কভাবে শিল্পীর কল্লিত সভাও নয়। ভাষান্তরে বলা যায়, রঁলার মতে শিল্পের সভা হ'ল প্রাকৃত সত্য থেকে উত্তীর্ণ শিল্পীর কল্পনায় অনির্ভর আরেক ধরনের সন্তা; এই ধরনের সতা ভগুমাত্র শিল্পার কল্পনা প্রস্থত নয়। এই সভা আবার জীবনের প্রাকৃত সভাতেও নেই। শিল্পসন্তার মধ্যে কল্পনার লীলা রয়েছে. একথা র'লা স্বীকার করেছেন: সরদয় সামাজিকের রুচির বিভিন্নতাকে স্বীকার করে রুলা প্রকৃতপক্ষে শিল্পে কল্পনার কার্যকারিতাকেও পরোক্ষভাবে স্বীকার করেছেন। এই রঁলা হ'ল পরবর্তীযুগের রঁলা। তলম্বয়ের প্রভাবপুষ্ট যে রঁলা পিপলস থিয়েটারের কল্পনা করেছিলেন, এ র লা সে র লা নয়। প্রথম যুগের র লা শিল্পের সত্যকে, শিল্পের স্তাকে 'বছজন স্থথায় বছজন হিতায়' উৎসর্গ করতে চেয়েছিলেন। জনগণের কল্যাণকামী র'লা জনগণের বেদীয়লে শিল্পের উৎকর্ষকে উৎসর্গীকৃত করতেও দ্বিধান্বিত হন নি। তাঁর শিল্প তথন শুধ জীবনের দিশারী। দেক্ষণীয়র ও হবাগুনারকে তাঁর মানসলোক থেকে নির্বাসন দিতেও তিনি বিন্দুমাত ইতঃল্বত করেননি এই যুগে। এই তরুণ রঁলার চোথে সামাজিক কল্যাণ অর্থাৎ জীবনের প্রাকৃত স্তাটা বড় হয়ে দেখা দিয়েছিল। তিনি বললেন, 'Peoples' Theatre should represent the fundamental problems of life in simple and intelligent manner." অর্থাৎ জীবনের সমস্থাসংকুল প্রাকৃত সত্যটা র লার চোধে বছ হয়ে উঠল। এই রঁলা অপরিণত রঁলা। তিনি তাঁর 'পিপলস থিয়েটার' শীৰ্ষক গ্ৰন্থে লিখলেন, "What profit can the people derive from the abnormal. Sentimental complication of wagner the excessive eroticism the physics of valhalla, Tristians death scented love, the mystico carnal torment of the knight of the holy grail." শिक्षीत छेगां कबनाव य नव बर्छी निक्र रहि रहिबल, श्रविदीत निक्र अवर

সাহিত্য জুড়ে, তাদের যে যুল্যায়ন তরুণ রলীর হাতে ঘটল সেই যুল্যায়ন প্রবৃদ্ধ র লা, প্রাক্ত র লা উত্তরকালে বরদান্ত করেন নি। শিল্পীকে শিল্পরসিককে তরুণ র লা যেভাবে সাধারণ মালুষের কল্যাণকর্মে আত্মনিয়োগ করতে বললেন এবং যে অর্থে তিনি শিল্পকে সমাজকল্যাণের দাসত্ব করার নির্দেশ দিলেন সেই অর্থ টুকু কিন্তু র লার নন্দনতত্ত্ব দীর্ঘকাল প্রতিষ্ঠা পায়নি। উত্তরকালের র লা. পরিণত মানসিকতার উত্তরাধিকারী বঁলা শিল্পীদের ডাক দিয়ে বলেচিলেন যে তাদের 'Nepoleons of public taste' হতে হবে। অর্থাৎ জনতার রুচি স্বান্টি করার ভার তাদের গ্রহণ করতে হবে। জনতার কলাণের উদ্দেশ্যে শিল্পকে জনতার ক্ষতির অস্থগামী হতে যে নির্দেশ তরুণ র'লা দিয়েছিলেন. একথা কিন্তু তার বিপরীতধর্মী। তিনি বললেন, "The people should follow and try to understand the artist. It was the artist's business to lead the public but not the public the artist." অর্থাৎ শিল্পী সাধারণ মামুষের প্রাকৃত প্রয়োজনকে একদিকে যেমন স্বীকার করছে না. অন্তদিকে আবার তা জীবনের প্রাকৃত সত্যকেও অম্বীকার করছে। রঁলা তাই বললেন যে, রেনেসাঁ যুগের চিত্রকরদের মত শিল্পীকে শুধমাত্র প্রকাশধর্মী হতে হবে। ছবি আঁকা, গান বাঁধা-এদব প্রকাশকর্ম, শিল্পীর আবেগকে প্রকাশ করাই হ'ল যথার্থ শিল্পসাধনা। প্রাকৃত সত্যের অনুকৃতি সাধন অথবা সামাজিক বহুর কল্যাণ চেটা, এই চুয়ের কোনটাই শিল্পের কাজ নয়, শিল্পীর লক্ষ্য বা উদ্দেশ্যও নয়। প্রথম জীবনে যে র লা তাঁর শিল্প ধারণার ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে একথা বললেন যে শিল্পী যেন তাঁর সমকালীন মানুষদের প্রয়োজনের কথা স্মরণ রাখে, দেই ধারণার কথা পরিণত রঁলার মুখে আর ভনিনি।

শিল্পে কল্পনার স্থানকে আপন সীমার মধ্যে প্রতিষ্ঠা করলেও রঁলা এক অর্থে বের্গদ কথিত Elan vital অর্থাৎ 'প্রাণবত্যার' ধারণাকে প্রতিষ্ঠা করেছিলেন উার শিল্প ধারণার ভিজিভূমিতে। জীবনে নৈতিক, আত্মিক এবং নন্দনতাত্ত্বিক প্রকাশে তিনি এই অস্থির সর্বগ্রাসী প্রাণবত্যাকে প্রত্যক্ষ করেছিলেন। আমরা যা কিছু করি, ধা কিছু ভাবি, যা কিছুর অস্থধ্যান করি তার মধ্যেই এই প্রাণবত্যার সঞ্জীবনী শক্তি কাজ করবে এই প্রত্যাশা রঁলার ছিল। এই প্রত্যাশাই তাঁর চোথে শিল্পকে চলমানতা এবং গতি সমন্বিত করে তুলেছিল; শিল্পে এই চলমানতার ধারণা শিল্প ঐতিহের পরিপন্থী। স্পাইর নতুন নতুন ক্ষেত্রে এক অন্ধন থেকে আরেক আদিনায় শিল্পীকে নিরম্ভর বিচরণ

क्रबार्क हत्व, जत्वरे ना निजा नज़न रुष्टित कुल कृष्टित निल्लात नन्मनकानत्न। ষে শিল্পীর মধ্যে এই চলমানতা নেই র লার চোখে সেই শিল্পী রুগ্ন, অশস্ক। এই অশক্ত শিল্পীর শিল্পকর্মে শিল্পের আনন্দটকুর অসুদ্ভাব ঘটে। বেখানে প্রাণশক্তির অভাব দেই লোক থেকে আনন্দ নিত্য নির্বাদিত। তাই তো র লা Goethe-এর কথা উদ্ধৃত করে বললেন 'If the poet is ill; let him first of all cure himself; when he is cured let him write.' শিল্পে এই ধারণা হয়ত অনেকের কাছে সম্যুক রূপে গ্রহণযোগ্য বিবেচিত নাও হতে পারে। মাহুযের অম্বন্ধ মানসিকতা বা morbidity-কে আশ্রয় করেও সার্থক শিল্প সৃষ্টি হতে পারে। ফ্লবেয়ারের 'মাদাম বোভারি' এমনি একটি শিল্পকর্ম যার মধ্যে অত্তন্ত মান্দিকভার দার্থক রূপায়ণ ঘটেছে। অমুরোগে জীর্ণ স্কুইফ্ট, ক্ষয় রোগাক্রান্ত কীট্স অস্তুত্ব মানসিকতার প্রতিমৃতি ষ্টিগুবার্গ— এঁরা সবাই রঁলাক্থিত শিল্পে সঞ্জীবতাতত্বের প্রমুক্ত প্রতিবাদ বিগ্রহ। ভিন্নতর দৃষ্টিকোণ থেকে র লার শিল্পে প্রাণবন্তাতত্বের সমালোচনা করা সম্ভবপর হলেও একথা অম্বীকার করে লাভ নেই যে শিল্পে এই প্রাণবন্যাত্ত (Elan vital) কে গ্রহণ করলে আমরা সহজেই শিল্পের বিচিত্রধর্মী বহুমুখী প্রকাশকে ব্যাখ্যা করতে পারি। রুঁলা এই ধরনের ব্যাখ্যা প্রদক্ষে সঙ্গীতের উল্লেখ করেছেন। দেশে দেশে সঙ্গীতের বিচিত্র প্রকাশভঙ্গী রঁলাকে মোহিত করেছে। স্বগত আনন্দের এই বহু বিচিত্র প্রকাশের ব্যাখ্যা প্রদক্ষের লা বললেন: "In every country music passes through several stages. The difference observed at any particular time may possibly be due to a differences to a particular stage of difference. Music has its childhood, growth and decay. The first song of emotion finds expression through a form which is scarcely adequate. Then comes a perfect harmony between emotion and external form and finally a certain formalisation. a stereotyping and decay. If life continues, a new overflow and a new cycle begins again." র লা দলীতের মত নিরাবয়বী অমুর্ত শিল্প রূপের মধ্যেও সেই প্রাণবন্থার লীলা প্রত্যক্ষ করেছিলেন। প্রাণবন্তা, স্বাস্থ্য-সম্পদের প্রাচূর্য শিল্পকে উজ্জীবিত করতে থাকে। শিল্প হ'ল নিরাময়তার প্রতীক। শিল্প প্রাণশক্তিকে উচ্ছীবিত করে। শিল্প ৰাহুষের

দম্যক জীবনদর্শনের প্রতিচ্ছায়া; একটি জীবনের সম্পূর্ণতা তাই শিল্পে বিশ্বত হয়। এই সামগ্রিকতার মধ্যে জীবনের ত্র্বারতা, তার ক্লক উত্থানপতন, তার আনন্দ-বেদনার প্রাক্ত সমারোহ এ সবই রয়েছে। র লার কথায়—'The wholeness of life includes its rough visibility; and art reflecting this wholeness necessarily reflects the seamy side of life as well''. অর্থাৎ জীবনের ক্লক বন্ধুরতা, জীবনের পেলব কোমলতার সঙ্গে একাকার হয়ে শিল্পে স্থান পায়, শিল্প গতিময় হয়ে ওঠে। এই শিল্পের গতিময়তা র লার চোথে শিল্পীর প্রাণপ্রাচুর্যক্রপে প্রতিভাত হয় এবং র লা কথিত শিল্পের এই প্রাণপ্রাচুর্য ও বের্সকৃথিত Elan vital এরা সমধর্মী।

শিল্প বৈচিত্ত্যের সঙ্গে রসিকের আনন্দ উপলব্ধির যে একটা আত্যস্তিক সম্পর্ক রয়েছে তাকে ব্যাখ্যা করেছিলেন মহাক্বি কালিদাস তাঁর "ভিন্ন রুচিহিলোকা:' তত্তে। এই তত্ত্ব আমাদের আধুনিক মনগুত্তের তথ্য ও তত্ত্বসমত। আমরা যথন শিল্পবস্তুকে দেখি, গান শুনি, কবিতা পড়ি ছবি দেখি তথন তাকে নিজের মনের মুকুরে গড়ে নিই। এই যে শিল্পসৃষ্টি এ একেবারে ব্যক্তিনির্ভর হয়ে ওঠে. এর ফলে একদিকে খেমন শিল্পের সঙ্গে সহাদয় সামাজিকের সম্বন্ধ নির্ণয় করাটা কঠিন হয়ে পড়ে, তেমনি ধারা অন্তদিকে শিল্পের সাবিকতাকে ব্যাখ্যা করাও তুরুহ হয়ে পডে। মান্তব সামাজিক জীব। তাই আমার স্টের সঙ্গে রাম, শ্রাম, যতু, মধুর স্টের একটা যোগ থাকা প্রােজন বলে মনে হয়। তা ধদি না থাকে তা হলে রাম, শ্রাম, যত, মধুর শিল্পকার্যকে শিল্প হিসেবে বুঝে উঠতে পারব না। আর তা যদি না বুঝি তা হলে শিল্প সমাজ থেকে বিচ্ছিন্ন হয়ে পডবে। শিল্প বিচিত্তগামী হলেও সর্বত্রগামী হবে না! র লা বললেন যে শিল্প জীবনের সামগ্রিকতাকে প্রতিফলিত করে। তাই শিল্পের মধ্যে আলোর দিকটা যেমন প্রতিফলিত হয়, তেমনি ধারা অন্ধকারের ছায়াপাতও ঘটে শিল্পের মৃকুরে। আনন্দে উদ্বেল, উদ্ভাল হৃদয় সমুদ্রের ও তার সঙ্গে সঙ্গে কঠিনতম, কঠোরতম হৃ:থের অতলান্ত সমূত্রতলের স্পর্শ এসে লাগে শিল্পের রূপে ও রঙে। তবে চলমান জীবনের ক্ষণিকতা যথন শিল্পের উপজীব্য হয়ে ওঠে তথন তা ক্ষণিক এবং নশ্বর हरा थारक ना। शिरत्नत এकটा कालकत्री मार्विक मखा चाह्न, এकथा तंना বললেন আর সেই সন্তার জন্মই হয়তো হোমার, কালিদাস, পিকাশো

শৃত্যুকে জয় করেছেন। কালিদাসের সমকালীন জীবনের ছবি সমাজ থেকে মুছে গেলেও শিল্পে তা অবিনশ্বর হয়ে রইল। সমকালীন জীবনের ছবি, জগতের ছবি কালের চিত্রপট থেকে মুছে গেলেও শিল্পের ছবি আজও গৌড়জনকে আনন্দ দান করছে। র লার কথা উদ্ধৃত করে দিই,—"The highest art, the only art which is worthy of the name, is above the temporary loss, it is a comet sweeping through the infinite. It may be that its force is useful it may be that it is apparently useless and dangerous in the existing order of the work-a-day world for it is false, it is movement and fire, it is the lighting darted from heaven; and that for very reason, it is sacred, for that very reason is beneficient. (John Christopher. Vol. IV, P. 365).

'ক্লা ত্রিস্টেম' বলা সেই সর্বোত্তম শিল্পের কথা বললেন যে শিল্পে সাময়িক এবং সমকালীন রীতিপদ্ধতি আইনকাত্মন প্রযুক্ত হয় নি। রঁলার এই ধরনের বিশ্বাস ছিল বলেই র'লা ভারতীয় সংগীতশাপ্রের ভাষ্যকার শ্রী দিলীপ কমার রায়কে পাশ্চাত্য দেশে ভারতীয় সংগীতের প্রচার করতে অমুরোধ করেছিলেন। তিনি দিলীপ বাবুকে বলেছিলেন যে ভাষার বাধা ভারতীয় সংগীতের রসোপলন্ধির পথে পাশ্চতা দেশের শ্রোতাদের কাচে কোন প্রতিবন্ধক স্বষ্টি করবে না। স্থান-কালের বাধা শিল্পলোকে বাধা বলে গণ্য ্চয় না। শিল্পের এই সাবিক উপাদানের কথা মূরণ করে রঁলা বারবার বলেচিলেন যে শিল্পের প্রগতিকে সম্ভব করতে হলে অমরা আমাদের শিল্প ঐতিহের প্রতি সম্রদ্ধ দৃষ্টিপাত করব; অর্থাৎ র'লা প্রাচীন শিল্পকে নব্য শিল্পের দিশারীরূপে গণ্য করেছেন। র লার এক ধরনের প্রাচীন শিল্পে গভীর আছা ছিল বলে তিনি রবীন্দ্রনাথকে বলেছিলেন যে, শিল্পসৃষ্টির ও রসোপলব্ধির উপযোগী মানস্বলয় সৃষ্টির জন্য শিল্পীর পক্ষে শিল্পবৈরাগ্য একাস্থরূপে প্রয়োজনীয়। রবীন্দ্রনাথ র লাকে বলেছিলেন যে, ইতালির বিভিন্ন শহর খুরে তিনি যে সব শিল্প-কর্ম দেখেছেন তার মধ্যে ফ্লোরেন্সের শিল্পীদের তৈরী শিল্পকর্মে তিনি এই শিল্প বৈরাগ্যটকু প্রত্যক্ষ করেছেন। রবীন্দ্রনাথের উক্তির যাথার্থা স্বীকার ক'রে ফ্লোরেন্সের শিল্পীদের শিল্প-বৈরাগ্যের তত্তটিকে ব্যাখ্যা প্রস্কের লা বললেন, 'Lately florentines have been looking back

to their ancestors. This is probably the secret of Florence being a great artistic centre.' অর্থাৎ র'লা এ কথা আমাদের বোঝাতে চাইলেন যে শিল্পস্টের ও শিল্পে রসসস্ভোগের উপযোগী মানসিক অবস্থা স্পষ্টি করা হ'লে আমাদের শিল্প ঐতিহ্নকে শ্রদ্ধার সঙ্গে আমাদের সকলকে স্বীকার করতে হবে। অবশ্র র লার এই উক্তিটি এই একই প্রসঙ্গে, পূর্বকৃত উক্তিকে থণ্ডন করেছে। র লা পূর্বে প্রদঙ্গান্তরে ক্লাদিসিজমের বিক্লছে বলেছিলেন বে ক্লাসিক্স জীবন থেকে বিচ্যুত হয়ে পড়ে; ক্লাসিকসের অচলায়তন শিল্লের প্রগতিকে ব্যাহত করে শিল্পের স্বতঃক্ষৃত সৃষ্টির প্রেরণা ক্লাসিক্সের অচলায়তনে ধাৰু৷ খায়, ব্যাহত হয়ে পিছু হটতে শুক্ত করে, আবার কোথাও কোথাও বা তা থেমে যায়। এমনি ক'রে ক্লাসিক্সের প্রতিবন্ধকতায় শিল্পের প্রেরণা কোথাও কোথাও ন্তম হয়ে যায়। এথানে মঁলা ঐতিহাের বিরুদ্ধে বলেছেন। আমরা পূর্বেই বলেছি যে রঁলার শিল্পার্শনের মধ্যে এক ধরনের অসঙ্গতি রয়ে গেছে। পূর্ব যুগের র লা, অর্থাৎ তলন্তয়ের প্রভাবপুষ্টর লা এবং তল্ভয়ের প্রবর্তী যুগের তলস্তয়ের প্রভাবমুক্ত রঁলা—এ চয়ের মধ্যে এক ধরনের অসঙ্গতি লক্ষা করা যায়। শিল্পের ধারাবাহিক ঐতিহ্য বা ক্লাসিসিজম – এই প্রসঙ্গেও রঁলার বক্তব্য দিধারায় প্রবাহিত হয়েছে। অবশ্য এ তু'টি ভিন্ন মুখী ধারায় র'লার বক্তব্য বিভক্ত হলেও আমরা নিংদন্দেহে বলতে পারি যে রঁলা ক্লাদিকদকে আশ্রম করার দিকেই শেষ পর্যন্ত ঝুঁকেছেন। তাঁর রায়টা দেদিকেই গেছে। ক্লাসিকস বা মহাকাব্যের বিরাট ক্যানভাদে ধর্ম, দর্শন, নীতি ও শিল্লৈখর্মের প্রস্রবণ উৎসারিত হয়। তাইতো, মহাকাব্যের রদধারায় স্কলেই স্নান ও পান করে ধন্য হয়। এই যে, মাহুষের সাবিক রস পরিতৃপ্তির একটা সম্ভাবনা মহাকাব্যের পরিসরের মধ্যে লুকায়িত রয়েছে, এর ফলে র'লা ক্লাসিকদকে গ্রহণ করেছিলেন চারুশিল্পের প্রকৃষ্ট নিদর্শন হিসেবে। তাঁর কথায়: "But a great creation in earth must contain in its rich granery elements enough, wherewith to satisfy the spiritual hunger of all-why should you have a great artist suffer, dream and create for just a few initiates." শিল্পে সাবিকতাকে স্বীকার করেন রঁলা; এই সম্রদ্ধ স্বীকৃতিকে—তাঁর নন্দনতত্ত্বের অন্ততম প্রধান স্বস্করণে আমরা গ্রহণ করেছি। তাইতো শিল্প ও সমাজের মধ্যে তিনি এক ধরনের ঐকাস্তিক সম্পর্ক স্বীকার করেছেন।

শিল্পীর কাছে সমাজ অবশ্য স্বীকার্য। এই তত্ত্বের অবতারণা ক'রে শিল্পীকে কায়িক পরিশ্রমের মর্যাদা ও মূল্য স্বীকার করার জন্ম র লা শিল্পীদের আহ্বান জানিয়েছেন। শিল্পী অলম হবে, কায়িক পরিশ্রম করবে না. এ কথা র লা ভাবতেই পারেন না। তিনি তলভয়কে একটি বিখ্যাত পত্র লিখেছিলেন : এই প্রসঙ্গে তার উদ্ভরে তলন্তয় তাঁকে লিখলেন, "True science and true art have always existed and will always exist just as other form of human activities and it is impossible and needless either to doubt or to prove it." অর্থাৎ তলস্তয় বলেছেন যে, অক্সাক্ত কাজকর্মের মতই শিল্লকর্ম ওকর্ম রূপে পরিগণিত হবে। অর্থাৎ যিনি শিল্পী তিনি অন্ত কোন কাজ করবেন না, একথা র লারেব পক্ষে গ্রহণযোগ্য নয়। প্রসঙ্গে তলন্তয়, র লা এবং বঙ্কিমচন্দ্র সমানধর্মী। বঙ্কিমচন্দ্রের বিখ্যাত উক্তিঃ 'যে রাঁধে দে চলও বাঁধে'—রাঁলা কথিত তত্তকেই সমর্থন জানাচ্ছে। যে শিল্পী. দে জীবনধারণের উপযোগী অন্তান্ত কাল্পে আত্মনিয়োগ করবে না এমন কথা বললে মিথ্যা শিল্প আদর্শকে প্রশ্রেয় দেওয়া হবে। শিল্পের সঙ্গে কায়িক পরিশ্রমের এই একান্তিক সম্পর্কটুকু স্বীকার করে র'লা বলেছিলেন যে, শিল্পীর কাজ হবে সমাজের কলাাণ সাধন করা। এই কলাাণের মধ্যে রঁলার সর্ব মানবিকতাবাদের অন্তরশায়ী প্রেমের ধারণাট্রু অনুস্থাত। এই সর্ব মানবিক প্রেমের ধারণা বঁলা গ্রহণ করেছিলেন তলস্তায়ের কাছ থেকে। তিনি বললেন বে. সামাজিক ঐক্যই হ'ল কল্যাণের চরম প্রকাশ; আর সেই কল্যাণকেই তিনি ফুলুর আখ্যা দিয়েছেন। তিনি যখন পিপলস থিয়েটারের পরিকল্পনা করেছিলেন সেই যুগের নন্দনতত্তে তিনি সামাজিক এক্য, সামাজিক কল্যাণ এবং স্থানরকে সমার্থক বলে গ্রহণ করেছেন। তাঁর মতে অনৈকাই হল কুৎসিত, অনৈকাই অকল্যাণ : র লার এই ঐক্যের ধারণাকে রবীন্দ্রনাথের 'স্থমিতিবোধ' এবং 'ছন্দের' ধারণার সঙ্গে আমরা তুলনা করতে পারি। শিল্পদের coherence theory বা সমন্বয়বাদকে রঁলা কথিত ঐক্যের পটভূমিতে বোঝবার চেষ্টা করতে পারি। এ কথা বললে হয়তো অত্যক্তি হবে না ষে র লা তাঁর শিল্পদর্শনে coherence theory বা শিল্পের সমন্বয়ের রূপটুকুকেই প্রচেয়ে বড স্থান দিয়েছেন।

শিল্প যথন সমগ্রতাকে আপনার প্রকাশের উপজীব্য রূপে গ্রহণ করবে তথন আমরা শিল্পকে নৈতিক, এবং শিল্পকে কল্পনাপ্রস্থতও বলতে পারি; রুঁলা তা

বলেছেনও। শিল্পের এই সাবিক সামাজিক রূপকে যথাযথরপে বিশ্লেষণ করতে হলে মনন্তাত্মিক দৃষ্টিকোণ থেকে এর বিচার অত্যাবশুক হয়ে ওঠে। রঁলা এই ধরনের বিচার করেছেন ির লার মতে শিল্পের সাথক প্রকাশ আনন্দের মাধ্যমে ছলেও ছঃখ এবং আনন্দের মধ্যে খুব বড় একটা প্রভেদ তিনি লক্ষ্য করেন নি। তঃথের অশ্রু থেকে আনন্দাশ্রর ভেদটা তাঁর চোথে কোথাও বড় হয়ে ওঠে নি। এই প্রসঙ্গে তিনি বিটোফেনের গভীর হু:খবোধের কথা উল্লেখ করেছেন; তিনি বিটোফেনের মধ্যে এক ধরনের জীবন ও মৃত্যুর সংগ্রামকে প্রত্যক্ষ করেছেন। সেই সংগ্রাম চলেছিল বিটোফেনের অহমিকা বোধের সঙ্গে তাঁর বাইরের জগতের। একে অপরকে প্রভাবিত করতে চেয়েছে, একে অপরের <mark>ওপর</mark> জয়কে সম্পূর্ণ করতে চেয়েছিল। র<sup>\*</sup>লার মতে এই 'আমি' ব্যক্তিত্বের স**ন্দে** বহিবিশের যে যুদ্ধ নিরন্তর চলেছিল বিটোফেনের অন্তরে, সেই সংগ্রাম হ'ল আত্মোপলন্ধির সাধনা। রঁলা বিটোফেনের উপর ১৯২৯ সালে প্রকাশিত তাঁর নূতন গ্রন্থে বললেন যে, বিটোফেনের সংগীত সাধনা যোগসাধনার নামান্তর। যোগদাধনায় মাত্ম্ব তার ব্যক্তিম্বার্থের ক্ষদ্র গণ্ডীকে অতিক্রম ক'রে তার বৃহৎ আমিটার স্থিতিটুকু চায়। তার বিশ্বরূপ দর্শন ঘটে। বিশ্বরূপ দর্শনের মধ্যেই তাঁর চিত্তের স্বাধীনতাটুকু লুকিয়ে থাকে। এই অলিম্পীয় উচ্চতায় উঠতে পারলে তবেই মাহুষ শিল্পীজনোচিত শিল্পবৈরাগ্যটুকু শিল্পরপ যোগ সাধনার মাধ্যমে পায়। শিল্পসাধনা এবং যোগসাধনা আমাদের মনের অভিসারকে একই লক্ষ্য মাত্রায় পৌছে দেয়। র'লা বললেন যে, সাহিত্যে আত্ম অরুভূতিকে আত্মস্বতন্ত্র রূপে প্রত্যক্ষ করাই যদি শিল্প হয়, তাহলে এই আত্মবিচ্যতিই (self-detachment) হল যোগের গোড়ার কথা, একে যোগজ নৈৰ্ব্যক্তিকতা বলা হয়েছে। আমরা যথন যোগমার্গের সাধনায় এই নৈর্ব্যক্তিকতাকে অর্জন করি তথন তাকে বৈরাগ্য আখ্যা দেওয়া হয়। যোগের নিম্নভূমির যে বৈরাগ্য তাকে অপরা বৈরাগ্য বলা হয়। এই বৈরাগ্যের সঙ্গে নন্দনতাত্ত্বিক বৈরাগ্য বা Aesthetic detachment তুলনীয়। র'লা আমাদের এই প্রদক্ষে বলতে চাইলেন যে, উপনিষদে যে যোগের কথা বলা হয়েছে দেই যোগের মধ্যে আত্মবিচ্যুতি বা আত্মস্বতন্ত্রীকরণের ব্যঞ্জনা নেই। তাই উপনিষদক্ষিত যোগ এবং যোগজ বৈরাগ্যের সঙ্গে নন্দনতাত্ত্বিক বৈরাগ্যের তুলনা অসমীচীন হ'বে। আমরা সাংখ্য এবং যোগদর্শনে যে আত্মবিচ্যুতি ও বৈরাগ্যের কথা বলা হয়েছে তার দলে র'লা কথিত নদ্দনতান্ত্রিক বৈরাগ্যের

ত্লনা করা হ'লে তা হয়ত তথ্যআন্ত্রিত হ'বে। তবে এই প্রসক্তের জামাদের শারণ করিয়ে দিলেন যে, শিল্পীর যে বৈরাগ্যকে আমরা যোগজ-বৈরাগ্যের দলে তুলনা করিছি সেই বৈরাগ্য হ'ল মহাশিল্পীর বৈরাগ্য; ধারা মহতী শিল্পের স্বষ্টি করেছেন তারাই এই বৈরাগ্যের আম্বাদন করেছেন। র'লা একথা বলতে চাইলেন যে, আমরা যেন এই যোগজ বৈরাগ্যের সমত্ল্য নন্দনতাত্ত্বিক বৈরাগ্যকে শিল্পস্টির আবিশ্যিক ভিত্তিভূমি হিসাবে গ্রহণ না করি: "Thus the yogic disunion or detachment is somewhat akin to the artistic disunion of the feeling from the subject. But the deep concentration for the yogic practice is not common place, and if we try to generalise it as a condition precedent for all artistic creation. We will misunderstand Rolland".

(S. K. Nandi, Aesthetic of Romand Rolland, b. 60) স্বামী বিবেকানন্দের রাজ্যোগের উল্লেখ করে র'লা শিল্পসাধনার সঙ্গে যোগঞ সাধনার সামীপ্য এবং সাযুজ্যটুকু প্রভাক্ষ করতে চেয়েছেন তাঁর বিখ্যাত গ্রন্থ 'The life of Vivekananda and the universal Gospel'-এ; তিনি বললেন যে, যোগ সাধনার পথে স্বামিজী যেমন যৌগিক ভিত্তিভূমি থেকে অকমাৎ তুরীয় লোকে উদ্ভীর্ণ হতেন ঠিক তেমনি করে বিটোফেন এই প্রাক্ত জগতের চেতনা থেকে মহাশিল্পীর চেতনার জগতে অকম্মাৎ জাগ্রত হয়ে উঠতেন। এই যে উত্তরণের শক্তি, তা যোগীর বা শিল্পীর যারই হোক না কেন তা হল সেই আত্যন্তিক স্ষ্টেশক্তির রূপভেদ মাত্র! রঁলা এই যোগশক্তিকে প্রতাক্ষ করেছেন একদিকে যেমন স্বামী বিবেকানন্দের মধ্যে অক্সদিকে আবার তাকে প্রত্যক্ষ করেছেন বিটোফেনের মধ্যেও। বিটোফেন রাজ্যোগ সম্পর্কে পরিপূর্ণরূপে অবগত না হয়েও রাজযোগের অমুরূপ যোগসাধনা করেছিলেন-একথা র মা র লা বললেন। বিটোফেনের যে বধিরতা, এই বধিরতাকে তিনি রাজযোগের বিধিবহিভূতি অমুশীলনের ফলশ্রুতিরূপে গণ্য করেছেন। রাজ্যোগের প্রকরণ পারিপাট্য সম্যকরূপে না জেনেও তিনি এক ধরনের 'সহামুভূতির' মাধ্যমে এই যোগপদ্ধতির উপযোগিতার কথা ক্রন্মক্ষম করেছিলেন। তাঁর এই উপলব্ধি হ'ল মিষ্টিক বা মরমিয়া সাধকদের অরুভূতির সমগোত্রীয়। এই মিষ্টিক দৃষ্টিভব্নির জন্মই উত্তরকালের র লার পক্ষে সমন্বয়বাদী হওয়া একাস্করণে সহজ এবং স্বাভাবিক হয়ে উঠেছিল। স্বতএব বলা চলে বে, রঁলা ভারতীয় Mysticism-এর রসধারায় পুষ্ট না হলেও ভারতীয় Mystic-দের সমন্বয়বাদী দৃষ্টিভঙ্গির অন্তর্ম দৃষ্টিভঙ্গির পরিচয় দিয়েছেন। তাঁর নন্দনতত্ত্বের দেই ইশ্থেটিক দৃষ্টিভঙ্গি হল সমন্বয়বাদী, সমন্বয়ধর্মী ও সঙ্গতিভিত্তিক।

রঁলা ছিলেন গান্ধী এবং রবীক্রনাথের মত মানবহিতৈষী। স্বার্থহীন মন নিয়ে তিনি মান্থহকে দিতে চেয়েছিলেন নিঃস্বার্থ সেবা। রঁলার সেবামস্ত্রের দীক্ষাগুরু ছিলেন ঝাই তলপ্তয়। কোথায় কোন্ মান্থই জীবনের মুদ্ধে হেরে গিয়ে আত্মগোপন করেছে অমনি রঁলা দেখানে ছুটে গেছেন সাহস দিতে, শক্তি দিতে, কোথায় কে সবলের ভয়ে অক্সায়ের প্রতিকার চাইলেন না সেথানে তিনি গেছেন বরাভয় নিয়ে। নাংসি শাসনের লৌহভার কোন দিন তার কঠকে ক্ষকরে দেয় নি; তিনি ম্থাদর্শকের ভ্মিকা নিয়ে অসহায়ভাবে বিলাপ করেননি কথনও; অক্সায়ের বিরুদ্ধে তাঁর প্রতিবাদ বার বার ম্থর হয়ে উঠেছে। আত্তবিশ্বত তুর্বল মান্থকে ডাক দিয়ে তিনি রবীক্রনাথের মতই বলেছেন:

"যথনই জাগিবে তৃমি তথনই দে পলাইবে ধেয়ে পথ কুকুরের মত।"

আত্মশক্তির উদ্বোধন ঘটাতে হবে প্রতিটি মাহুষের অন্ধরে; এই আত্মশক্তিই হল মাহুষের শক্তির আধার। এই আত্মশক্তির উদ্বোধন ঘটে আত্মজানের মাধ্যমে। ভারতীয় জ্ঞান সাধনা এই আত্মজানের উন্মেষের কথা বলেছেন, থেমন বলেছেন আরিস্ততল প্রম্থ পাশ্চাত্যদেশের পণ্ডিতেরা। কাজ কাজ আর কাজ, এই কাজকে, কর্মমন্ত্র জীবনকে র'লা সাগ্রহে বরণ করে নিলেন; তাঁর স্বপ্ন ছিল কাজকে কেন্দ্র ক'রে, নব নব কর্মলোকে মাহুষের জন্মযাত্রাকে সার্থক করে তুলতে হবে, এই স্বপ্রই দেখেছিলেন তিনি। কর্মের মধ্য দিয়ে শিল্পীর জীবন শিল্পায়িত হয়ে উঠুক, এই ছিল তার কামনা। শিল্পীর ধ্যানে মাহুষের কল্যাণ স্টিত হোক, তার শিল্প এষণায় সমাজে হোক্ ঐক্যবোধের প্রতিষ্ঠা। স্থন্মর এবং শিবের প্রতিষ্ঠা ভূমি হ'ল মাহুষের ঐক্যবোধ। পারস্পরিক মিলনের এই মহাতীর্থ থেকে চিরদিনই আশিব এবং অন্ধন্মর নির্বাসিত। প্রেমের পথে, ঐক্যের পথে মাহুষের কল্যাণ সাধনের জন্ত তপস্তা করেছিলেন ঋষি তল্ভম্ব আর দেই মহাসাধনার উত্তরাধিকার লাভ করেছিলেন মহামতি র'লা। তিনি ব্রেছিলেন বে শিল্পীর স্তি সার্থক হতে পারে না ঐক্যবোধের যদি

অসম্ভাব ঘটে। স্বার্থবিক্ষিপ্ত চিস্তা আর কল্পনা শিল্পীর মানসিক প্রশান্তিকে নষ্ট করে; শিল্পী সহদয়ের সঙ্গে অলক্ষ্য নিগৃঢ় যোগস্ত্রটে হারিয়ে ফেলে। তার ফলে শিল্পের অপমৃত্যু ঘটে। বিভিন্ন মাহুষের বিভিন্নমূখী মননের মাঝে রসের সেতু স্পষ্ট করে শিল্পী। মাহুষের অন্তর্শান্নী একাত্মবোধ জাগ্রত হয়, শিল্পীর আনন্দলোকে শিল্পরসিকের প্রবেশ লাভ ঘটে।

ভারতীয় নন্দনতত্ত্বে সাহিত্যের ব্যাকরণগত অর্থ হল 'সহিত' অর্থাৎ নানা উপকরণের মিলনবোধক যে শব্দ তা-ই 'দাহিতা': বিশেষজ্ঞদের মতে দাহিতোর ক্ষেত্রে যেভাব ব্যক্ত হয়, তা সম্বন্ধ বিশেষ স্বীকার বা পরিহার নিয়মের ছারা অনিয়ন্ত্রিত ও সাধারণ গ্রাহ্ম। সম্বন্ধ বিশেষ স্বীকার পরিহার 'নিয়মানধ্য বসায়াৎ সাধারণ্যেন প্রতাতৈরভিত্যক্ত:'। এই সাধারণ প্রতীতির বলে তথনকার মত সকল পরিমিত প্রমাতভাব অপনীত হয় এবং উন্মেষিত হয় অন্য কোন জ্ঞেয় বস্তুর সম্পর্ক বিরহিত একটি অপরিমিত ভাব। সকল সহ্নয়ের মধ্যে একটি ভাবগত ঐক্য থাকাতে এই ভাবরদের যথার্থ অন্তর্ভতি ঘটে। শিল্পীর সঙ্গে তার চতুম্পার্শের মানুষের যদি ভাবগত এক্য না থাকে তা হ'লে শিল্প সার্থক হয় না, শিল্পীর সাধনাও ব্যর্থ হয়, এই কথাই র লা বারবার বলেছেন। আবার এই কথাই অন্য ভাষায় বলেছেন আমাদের দেশের আলম্ভারিকেরা। শিল্পলোকের এই ভাবগত ঐক্যকে সামাজিক ঐক্যের পর্যায়ে নামিয়ে এনেছেন র লা এবং তার পিচনে আছে তার সমাজাহতৈষণা। মান্তবের কল্যাণ সাধিত হয় স্ব্যান্বীয় ঐক্যে এবং এই ঐক্যের প্রতিষ্ঠার জন্মই র'লার জীবনবাাপী সাধন।। যে শিল্প শ্রেণী মানদের স্বাক্ষর বহন করে তাঁর কাছে সে শিল্প কোনদিনই মুর্যাদা পায় নি। ভাই তিনি 'সাময়িক' আর্টকে স্বধর্মচ্যুত বলে মনে করতেন। কেবল তলস্থয় ছিলেন তাঁর কাছে আনুর্শশিল্পী। ভলস্তমের ধ্যানে মামুষের দঙ্গে মামুষের ঐকান্তিক যোগের প্রতিষ্ঠা হয়েছে। তলভয় সর্বমানবিকতার স্বপ্ন দেখেছিলেন এবং তার শিল্পে এই স্বপ্নের উজ্জীবন বারবার ঘটেছে। রঁল। লিখিত তলস্তয়ের জীবনীতে আমরা পড়ি:

"Yes, the whole of our art is nothing but the expression of a caste, sub-divided from one nation to another, into small opposing groups. There is not one artistic soul in Europe which unites in itself all the parties and races. The most universal in our time was that of Tolstoy. In him we

have loved each other, the men of all the countries and all the classes. And any one who has tasted as we have done, the powerful joy of this vast love, will never again be satisfied with the fragments of this great human soul which the art of the European coteries offers us."

রঁলা তলস্তয়ের সমধর্মী শিল্পীর অন্বেষণ করেছেন সারা জীবন ধরে। কোথায় কোন শিল্পীর মধ্যে মান্তবের প্রতি ভালবাদা মুখ্য স্থান লাভ করল. তিনি তাঁকেই খুঁজে ফিরেছেন অনক্যচিত্ত হয়ে। যে শিল্প শ্রেণীবিশেষকে আশ্রেষ ক'রে শ্রেণী স্বার্থের কথা বলে, সে শিল্প সভাধর্মী নয়। যে শিল্প শ্রেণী-বিছেষ প্রচার করে, মামুষের দক্ষে মামুষের বিভেদটাকে বড করে দেখে, সে শিল্প অপাংক্তেয়। মামুষের কল্যাণ আদে প্রেমের পথে, মিলনের পথে। তাই সর্বমানবীয় মিলনকে রঁলা এতো বড় ক'রে দেখেছিলেন এবং বলেছিলেন যে অবিরোধ এবং ভালবাদার পথই হ'ল দার্থক শিল্পস্টের প্রা। র'লা পরিকল্পিত সার্বজনীন রঙ্গালয়ে (Peoples' Theatre) মাহুষের দঙ্গে মাহুষের ছন্দ বিরোধের কোন কথা নেই। দেখানে অবিরোধী মানবাত্মার ঐক্যকে মুখ্য করে দেখবার চেষ্টা হয়েছে। মানবগোষ্ঠীর দক্ষে তার পারিপাশ্বিক শক্তিব নিরস্তর সংগ্রামই হল এই ধরনের রঙ্গালয়ে অভিনীত কাহিনীর প্রধান উপজীব্য। কর্মে এবং বিশ্বাদে মানব প্রেমের পূর্ণ অভিব্যক্তি রঁলা প্রত্যক্ষ করেছিলেন তলস্তয়ের মধ্যে। তাই জীবনের এক সন্ধিক্ষণে তিনি তলস্তয়ের মন্ত্রেই দীক্ষা গ্রহণ করলেন। একদিকে সেক্ষপীয়র এবং বিটোফেন অক্সদিকে তলন্তয়। একদিকে ভার্ধ শিল্পরসিকের নিগৃ ত আনন্দলোকে কর্মহীন বিচরণ, অক্তদিকে শিল্প সহায় কর্মের ক্ষেত্রে শিল্প রসিকের আত্ম নিবেদন। একদিকে শিল্পোড়ত অকারণ পুলকে অবসর বিনোদন, অক্তদিকে শিল্পী নির্দেশিত পথে নব নব কর্মের ক্ষেত্রে মারুষের কল্যাণ সাধনের অক্লান্ত প্রয়াস। রঁলা চাইলেন কর্মের মধ্য দিয়ে সমাজের কল্যাণ এবং শিল্প হল সমাজ সেবার অক্সভম বাহন। শ্রম এবং সেবাই শিল্পীর শিল্প প্রচেষ্টাকে দার্থক ক'রে তুলতে পারে। যে শিল্পী সমাজের সেবা করে না, ভধু সেবা গ্রহণ করে, তার পক্ষে সার্থক শিল্প স্পৃষ্টির চেষ্টা ব্যর্থপ্রয়াদ মাত্র। সমাজ তাকে স্বীকার করবে না। তার শিল্পকে प्रयामा त्मरत ना कातन रमताशीन जीवता निज्ञीत श्रामा रकानमिनरे कून इ'त्र क्षांटि ना, तंना ध कथा विश्वाम कत्रास्त्रन। य मिल्ली लात्नत्र भद्रिवरक

প্রহণটাকেই বড় ক'রে দেখে, দেবাহীন জীবনে অপরের সেবা অকুণ্ঠচিত্তে প্রহণ করে, তাঁকে র'লা পরভূজ পরগাছার দলে তুলনা করেছেন। সমাজকে কিছু দেবার নৈতিক দায়িজবোধটুকুও যার নেই, তার নেবার অধিকারটুকুও র'লা স্বীকার করেন না। এ বিষয়ে তিনি পুরোপুরি তলভ্যরপন্থী। একপত্তের উত্তরে তলভ্যর র'লাকে লিখলেন:

"A person who continues to fulfil his duty of sustaining life by the works of his hands and devotes the hours of his respose and of sleep to thinking and creating in the sphere of intellect, has given proof of his vocation. But one who frees himself from the moral obligations of each individual and under the pretext of his taste for science and art takes to the life of a parasite, would produce nothing but false science and false art."

শিল্পীর জীবনে কায়িক শ্রমকে মর্যাদা দিলেন ঋষি তলপ্তর এবং ঘোষণা করলেন যে শ্রমই হ'ল শিল্পের প্রাণ। রঁলা এই শ্রমকে মানবপ্রীতির দক্ষে যুক্ত ক'রে এক বৃহত্তর পরিপ্রেক্ষিতে এর মূল্য বিচার করলেন। শিল্প হ'ল মান্থযের শুভ সহায়ক। যে শিল্প মান্থযেক কর্মে উদ্বৃদ্ধ করে, যে শিল্প কর্মের মধ্যে দিয়ে মান্থযের মিলনকে, সম্প্রীতিকে দৃঢ়তর করে, সেই শিল্পের সাধনা করলেন রঁলা, প্রচার করলেন সেই শিল্পের মহিমা।

এখন প্রশ্ন জাগে বে শিল্পের মর্থাদা কি মানবদেবা বা বিশ্বসৌভাত থেকে অজিত ? শিল্প কি স্বমহিমায় মহিমান্বিত নয় ? এই প্রশ্নের উত্তর দিতে গেলে আর্টের মূল্য বিচারের প্রশ্ন ওঠে। ক্রোচে, জেন্টিলে প্রমূপ সমালোচকেরা বলবেন, আর্টের মূল্য বিচার করতে বদে আমরা বেন ভূলে না ষাই যে বাইরের কোন প্রয়োজন দিয়ে আর্টের ধর্ম নির্ণয় করা যায় না। শিল্প হিসেবেই শিল্পের মূল্য বিচার হবে। আর্ট আমাদের কী কাজে লাগল না লাগল সেটা বড় কথা নয়। জল ভোলা বা কাঠ কাটা, দাঁড় টানা বা মাল বওয়ার জন্ম আর্টের স্পষ্ট হয়নি। আর্ট মাহ্মবকে কর্মে উদ্বুদ্ধ করল কী না, মাহ্মবের নৈতিক চরিজ্রের উন্নতিসাধন করল কী না, সে কথা অবাস্তর। যদি আমরা শিল্প বা আর্টকে এই ধরনের কাজে লাগাই তবে আর্টের প্রকৃতি ক্লপ্প হবে। কোন উদ্দেশ্য নিয়ে, কোন পরিকল্পনা। নিয়ে শিল্পী যদি স্পষ্ট করে তবে সে স্পষ্ট সত্যধর্মী না হল্পে

প্রয়োজনধর্মী হয়ে পড়ে। তাতে কাজ হয়ত মেটে কিন্তু শিল্পরসিকের প্রাণের দাবী মেটে না। প্রাত্যহিক জীবনের প্রয়োজন মেটাতে হলে আর্টকে স্বধর্ম ত্যাগ করতে হয়ৢ। শিল্পী তার বৈশিষ্ট্য হারিয়ে ফেলে। শিল্পের জাত ষায়। দার্শনিকপ্রবর হেগেলও ঠিক এই ধরনের মত প্রকাশ করেছেন। শিল্প হ'ল হঠাৎ হাওয়ায় ভেসে আসা ধন। তাই জোর ক'রে ফরমায়েস মত তাকে বেঁধে আনা যায় না। হঠাৎ লাগা একটুকু হোঁয়ায়, হঠাৎ শোনা একটুকু কথায় কবি-কল্পনা উদ্দাম হ'য়ে ৬ঠে. কবি মনে মনে তাঁর ফাল্পনী রচনা করেন। রবীক্রনাথের কথায় বলি:

"শুধু অকারণ পুলকে, ক্ষণিকের গান গারে আজি প্রাণ ক্ষণিক দিনের আলোকে।"

দামান্ত কয়টি কথায় অদামাত্যরপে কবি শিল্পের অন্তর লক্ষীর স্বরূপ ব্যক্ত করেছেন। অকারণ পুলকেই শিল্পের জন্ম হয়। হঠাৎ দেখা স্কাইলার্ক (চাতক পাখী) অমর হয়ে ওঠে কবির অকেজো কল্পনায়। সময়ের বেড়া ডিঙিয়ে আজও আমাদের মনের আকাশে উড়ে বেড়ায় শেলীর স্কাইলার্কের অশরীরী আত্মা। প্রমিথিউসের আগুনের স্বপ্ন আজো আমরা দেখি। এরা আমাদের কোন কর্ম প্রেরণায় 'ত' মাতিয়ে তোলেনি। বরং আমরা কাজের কথা ভূলি। ইলোরা ও অজ্ঞার গুহামন্দিরে ঘূরে বেড়াতে গিয়ে অকারণ খূশিতে মন উপচিয়ে পড়ে, চোথে বিশ্ময়ের ঘোর লাগে। কই, কাজের কথা 'ত' মনে পড়ে না। হাজার কাজ ফেলে মায়্র্য অকাজের পিছনে ছোটে শিল্পের মায়ায়্রাক্তে বাঁধবার আশায়। 'মায়াবন বিহারিণী হরিণী' ছুটে চলেছে মুগ থেকে যুগাস্তরে; কল্পলাকে অকারণ তার বিহার। শিল্পীর দল তার পশ্চাদ্চারী হ'য়েছে মায়্রযের মনে রস-উছোধনের সেই প্রথম দিনটি থেকে। কাজের কথা, প্রয়োজনের তাগিদ তাদের কাছে একেবারে নির্থক হয়ে গেছে।

তবে কী রঁলা ভূল বলেছেন ? ঠিক যে ধরনের ভূল একদিন মহাদার্শনিক প্লেতো করেছিলেন আর্টের শ্রেণী বিশেষকে তাঁর আদর্শ রিপাবলিক থেকে নির্বাসিত ক'রে, মহামাত রঁলাও অহ্মরূপ ভূলই করেছেন তাঁর প্রথম জীবনে। ক্ষিয়ুফ্ গ্রীদের মাহুষকে নৈতিক অধংপতন থেকে বাঁচাবার একান্ত আগ্রহে প্লেতো আর্টকে (amusement art) নির্বাদন দিলেন আর রঁলা আর্থকল্যিত মাহুষের হৃদয়ে বিশ্ব সৌলাজ্যের সেতু রচনার জন্ম আর্টকে কাজে লাগান্তে চাইলেন। মাহ্নব মাহ্নবের জন্ম কাজ করুক, মাহ্নবের তু:থ দূর করুক, মাহ্নবেক ভালোবাহ্নক. এই মহান আদর্শ শিল্পীরা আর্টের মাধ্যমে প্রচার করুক, এ কথা র লা বারবার বলেছেন। এটাই কিন্তু র লার শেষ কথা নয়। মানবদেবী র লার পিছনে পিছনে এলেন শিল্পী র লা। এ র লা ভলন্তয়ের প্রভাবমৃক্ত। শাশ্বত শিল্পী মন কাজ অকাজের বাধা ঠেলে হ্নীভি হ্নীভিকে অভিক্রম ক'রে ঘোষণা করল:

"But above all if you were musicians you would make pure music, music which has no definite imeaning, music which has no definite use, save only to give warmth air and life. (John Christopher, Vol. III)

শিল্পের মলা কোন বিশেষ প্রয়োজনের মাপকাঠিতে পরিমেয় নয়। শিল্পের অমেয় দান শিল্প-রসিকের অন্তরে রসের প্লাবন আনে। এই অপূর্ব অনির্বচনীয় রসের স্বরূপ নির্ণয়কল্পে রূপকের ভাষায় ভারতীয় দার্শনিক নিবেদন করেছেন: সমস্ত বিচার, বির্তৃক, উদ্দেশ্য অপুসারিত ক'রে ব্রহ্মানন্দ আস্থাদনের সদশ অমুভতির উদ্রেক ক'রে অলৌকিক চমৎকারকারী (ব্রহ্মাস্থাদুস্হোদর:) এই রসম্বরপের আভাস দেয়। "অক্সৎ সর্বমিব তিরোদধৎ ব্রন্ধান্তামিবামুভাবয়ন অলৌকিচমংকারী · রদ: " র লার মধ্যে শিল্পরদের এই নিগৃঢ় তত্ত আমরা পাই না সত্য, তবে একথা র লা বলেছেন যে স্কচারু শিল্পকর্মের ধ্যানে শিল্পরসিকের মনে যে আনন্দের সঞ্চার হয়, সে আনন্দ যোগজ আনন্দের অমুদ্রগ। বঁলার চোথে স্বামী বিবেকানন্দের ধ্যানলোকে আত্ম-অন্তেষণ আর বীটোফেনের শিল্পময় তন্ময়তা সমধর্ম। বিবেকানন্দের প্রসঙ্গে র লা বলেছেন ষে শিল্পীর শিল্প প্রচেষ্টা যেন যোগজ ধ্যান। যুগে যুগে শিল্পীরা এই ধরনের ধ্যানট করেছেন সার্থক শিল্পস্থার প্রয়াসে। বীটোফেনের স্থানবিড শিল্পচিন্তা আব 'বাজ্যোগেব' মধ্যে তিনি কোন পার্থকা দেখতে পাননি। সে যাই হোক. এখন আমর। শিল্পের ব্যবহারিক প্রয়োজনের কথা ভাবছি। হয়ত কখন আমরা জীবনের সংকটময় মৃহুর্তে পথের দিশা পাই শিল্পীর কাছে, তাঁর শিল্প-কর্মের কাছে। কিন্তু সেই প্রয়োজনের দিকটাই আর্টের বিচারে মুখ্য নয়। র লা তাঁর এক বান্ধবীর কথা বলেছেন। এই বান্ধবীটির কথা আমরা বার বার উল্লেখ করেছি। এই বান্ধবীটি সেক্ষণীয়র রচিত 'ওথেলো' নাটকের অভিনয় দেখে তার জীবনের এক জটিল নীতিগত সমস্তার সমাধান খুঁজে পান। তার ধুসর জীবনে আবার নীল স্বপ্নের বস্থা নামে—জীবন স্থল্দর হয়, আনন্দময় হয়। নতুন আশার পলিমাটিতে আবার বন্ধা। জীবনে ফসল ফলে। সার্থক শিল্পসৃষ্টি কথন কথন এইভাবে মাস্থবের প্রয়োজন মেটায়। তাই ব'লে আমরা কেউ ওথেলাকে নীতিমূলক নাটকের পর্যায়ে নিশ্চয়ই স্থান দেব না। সেক্ষপীয়র ওথেলার মধ্য দিয়ে কোন নীতি প্রচারের প্রয়াস পান নি, এ কথাই সমালোচকেরা বলেন। যদি আট কোন দিন এমনি ক'রে কারো প্রয়োজন মেটায়, তবে আমরা তাকে বলব আক্মিক তুর্যটনা। আট যেন স্থনীল দিগন্থশায়ী প্রভাত স্থা। অজম্ম আলোক বন্থায় শিল্পরসিককে অভিষত্তিক করাই আটের ধর্ম। আমরা ধিদ স্থালোকে কাপড় শুকোই বা ঐ ধরনের ছোটখাটো কাজ ক'রে ভাবি স্থর্যের আলোর স্থিটি এই জন্মই হয়েছে তবে আমরা যে ভূল করব সে কথা বলা বাছল্য মাত্র। আটকেও যদি আমরা ছোটখাটো প্রয়োজনে লাগিয়ে ভাবি যে এতেই আটের সার্থকতা, তবে আমাদের ঐ একই ধরনের ভূল হবে। র'লা আটের ধর্ম ব্যাখ্যা করতে গিয়ে বলেছেন:

"It is like the sun whence it is sprung. The sun is neither moral nor immoral. It is that which is. It lightens the darkness of space. And so does art." (John Christopher, Vol. IV)

স্থাবের মত আটও যেন স্বর্ণ-আলোর উৎস। এ আলোয় প্রাণ আছে গান আছে আর আছে আনন্দ। এ আলো প্রাণের অন্ধকারকে সরিয়ে দিয়ে রসের প্রাবনে ভাসিয়ে দেয় 'সহদয়ের হদয়কে'। সেই আলোর একট্থানি কোথায় কীভাবে প'ড়ে আমাদের প্রয়োজনের কোন দাবীটা হঠাৎ মিটিয়ে দিল সেটা বড় কথা নয়, সেটকু হ'ল আকস্মিকভা। আবার স্থাবর আলোর গুণবিচারে স্থনীতি হুনীতির কথা যেমন অবাস্তর আর্টের ক্ষেত্রেও নীতিগত প্রশ্ন তেমনি নির্থক। দেশে দেশে, কালে কালে নীতিশাস্ত্রের মান বদলায় কিন্ধ ভাই ব'লে আটকেও তার সঙ্গে পা ফেলে চলতে হ'বে এমন কোন কথা নেই। আর মদি সেটাই সত্য হ'ত তবে আর্টে সাবিকভা ক্ষুত্র হ'ত। আদ্ধ আর কেউ 'মেঘদ্ত' প'ড়ে মক্ষের জন্ম হ কোঁটা চোথের জলও ফেলত না। আমাদের প্রাণ কাদত না হামলেটের অভিনয় দেখে; সে মুগের কচি প্রবৃত্তি, নীতি আদ্ধ আর নেই। আমরা এক নতুন মুগে ভিন্ধ জগতে বাদ করছি। ভবে সে মুগের শিল্প আমরা বৃব্যি, আনন্দ পাই সেই শিল্প স্থাপান ক'রে। র'লা

আর্টের এই সার্বভৌম আবেদনকে স্বীকার করতেন। তাই কলারসিক শ্রীদিলীপ কুমার রায়কে পাশ্চান্ড্যে ভারতীয় রাগদদীতের প্রচারের ভার গ্রহণ করবার জন্ম অমুরোধ করেছিলেন। শিল্পের আবেদন সর্বত্রগামী। দেখানে পূর্ব নেই, পশ্চিম নেই, দাদা কালোর পার্থক্য নেই। সত্যধর্মী শিল্প মাহুষের কাছে কথনই ব্যর্থ হবে না. এ কথা মনে প্রাণে বিশ্বাস করতেন র লা। শিল্পীকে তাঁর সর্বস্ব দিতে হবে তাঁর শিল্পকর্মের মধ্য দিয়ে। শিল্পীর যা কিছু ভালো, যা কিছু স্থন্তর, যা কিছু মহত্তর, সেটুকু অকুণ্ঠ চিত্তে দান করতে হবে, তবেই তা দাড়া তুলবে কাল থেকে কালান্তরে, দেশ থেকে অন্ত দেশে। শিল্পীর ভবিষ্যৎ অনস্ত, তার জগৎ সীমাহীন। দেশে, কোন এক কালে দে স্বীকৃত হবেই যদি বা তার দেশ তাকে গ্রহণ না করে। তাই ব'লা শিল্পীদের আশাস দিয়ে বলেছেন: "Give what you have to give with both hands. If there is anything of lasting value in your contribution, believe me, it can never altogether miscarry." এর মর্মার্থ হচ্ছে তোমার যা দেবার আছে তা ভু'হাতে বিলিয়ে দাও। তোমার স্প্রের মধ্যে যদি এমন কিছু থাকে যার স্থায়ী মূল্য আছে তা হ'লে বিশ্বাস কর তা কথনও একেবারে ব্যর্থ হবে না।

রঁলার মতে এই সার্থক শিল্প হবে সবৃজ, প্রাণবস্ত। শিল্প হবে সত্য সাধনা আর শিল্পী হবে সর্ববন্ধনহীন। শিল্পীর মনের মৃক্তিই 'ত' শিল্পের মৃক্তিরপে উদ্ভাসিত হ'য়ে উঠবে। শিল্পেতিহাস হ'ল শিল্পী মনের ক্রমব্যক্ত সাধনকণা। একথা আমরা জানি যে শিল্পের গুহুতন্তের মর্মবাণী সকলের জন্ম নয়। তাই শিল্পের জগতে সাম্যবাদ বা সাধারণতন্ত্রের কথা এহ বাহ্য। শিল্পী 'ত' সাধারণ জীবনের কথা সকলের বোঝবার মত ক'রে বলে না। তার কথনরীতি তার অফুভূতির আলোকে প্রোজ্জল। তার বৃদ্ধি, তার মনন-রীতি, সর্বোপরি তার সাধনা তার শিল্পকর্মকে যে বৈশিষ্ট্য দান করে তা অফুরুপ ভাবৃক বা সাধক ছাড়া আর কেউ পূর্ণরূপে উপলব্ধি করতে পারে না। সাধারণ মাহ্মষের অশিক্ষিত অফুভূতি ও যথাযোগ্য শিক্ষার দীনতার জন্ম শিল্পী যদি তার শিল্প-মননকে তাদের বৃদ্ধি-অধিগম্য করার জন্ম নামিয়ে আনে তবে শিল্পের অপমৃত্যু ঘটবে। জনসাধারণ যেমনটি চায় ঠিক তেমনি 'গজানন' রচনা করা 'ত' জাতশিল্পীর কাজ নয়। গোষ্ঠীর রুচির উপরে শিল্পী নির্ভরশীল হ'লে শিল্প ক্রমেই পতিত হয়। শিল্পীর কর্তব্য হ'ল সমাজের রুচিকে নব নব প্রাণনায় অফুপ্রাণিত করা,

নতুন রূপে, নতুন গানে তাদের চিত্তে নবতর রুদের উদ্বোধন ঘটানে। এ কাজ শিল্পীর স্থনির্বাচিত, এ কাজে শিল্পী সদাব্রতী। র'লা শিল্পীদের এই মহান দায়িত্বে বিশ্বাস করতেন। সমকালীন মান্তব যা ভাবে, যে আদর্শ সমকালীন সমাজের মহত্তম আদর্শ তার ছায়াপাত যেমন শিল্পীর শিল্পকর্মে থাকবে তেমনি থাকবে অভাবিত অকল্পিত আদর্শের কথা। শিল্পী দেখানে দিকদর্শক। বর্তমান ও ভবিষ্যৎ এই উভয় কালই বিধৃত হবে শিল্পীর দৃষ্টিতে, তার উৎস হবে ঐতিহুময় ষ্মতীত। তাই ঋষিদষ্টির স্বচ্ছতা থাকে শিল্পীর চোথে। তারাই যথার্থ জন-গণ-মন-অধিনায়ক। গণচেতনা ও তদতিরিক্ত 'কিছ' শিল্পীর চেতনায় শিল্পীর কর্মে আপনাকে প্রকাশ করে। এই 'কিছ টকুই অন্ধকার পথের আলো। শিল্পীকে যদি গণ-দেবতার বৈথের সার্থী বলি তা হ'লে বোধ হয় ঠিক বলা হবে। র লার ভাষায় বলি: "It was the artist's business to lead the public but not the public the artist." (John Christopher, Vol. III, शः ৮৫) मिल्लीत वित्रां माग्निए तंना मत्न প্রাণে विश्वाम করতেন তাই তিনি তাঁর সমকালীন শিল্পী ও সমালোচকদের ক্ষমার চোথে দেখতে পারেননি। তাদের তুর্বল জীবনবাদ, নৈতিক শক্তির অপ্রতুলতা তাঁকে ব্যথিত করেছে। তিনি চেয়েছেন স্বল, নির্ভীক, তুর্মদ স্মালোচকের। আবিভুতি হোক তাঁর দেশে; তারা কালাপাহাড়ী ক্ষিপ্রতায় মিথ্যার জড়তা ও অজ্ঞানকে দূর ক'রে দিক তাঁর দেশ থেকে। তিনি বার বার ভেবেছেন এই কথা যে তাঁর সমসাময়িক ক্রিটিকের দল যদি বীর্যবান হ'তো, অভীক মল্লে যদি ভারা দীক্ষিত হ'তে! তবে মাম্লবের মনন ইতিহাসে নেপোলিয়ওঁর মতই কোন এক অদীম বীর্যবান পুরুষের আবির্ভাব সম্ভব হ'ত। অবশ্য পণ্ডিতপ্রবর কলিংউডের মতে বস্তু ইতিহাস, যে ইতিহাস ঘটনার পারস্পর্য লেথে আর ভাব-ইতিহাস, যে ইতিহাস মনোধর্মের ইতিবৃত্ত লিখে বাথে তারা সমার্থক। অবশ্য র'লা এই তত্ত্বে বিশ্বাস করতেন না। তবে একথা তিনি গ্রহণযোগ্য ব'লে বিবেচনা করতেন যে শিল্পী প্রামুখ মননধর্মের সাধকেরা বস্তু ইতিহাসকে রূপ দেয়, তার গতিনির্দেশ করে প্রতিটি যুগ সন্ধিক্ষণে। এথানে আমরা বঁলার নন্দনততে ফরাসী দর্শনের Occasionalism-এর ছায়াপাত লক্ষ্য করি। রুলা তাঁর সমকালীন শিল্পীদের মধ্যে কোন জাগ্রত আদর্শবোধ লক্ষ্য করেন নি। তাঁর আজীবন ক্ষোভ রয়ে গেল যে শিল্পীগোষ্ঠী সাধারণ পথভাস্ক মানুষকে পথের নিশানা না দিয়ে তাদের চিত্তের তুর্বলতা, বিকৃতি ও মালিক্সের

স্থাগে নিয়ে আপনাদের ব্যবসায় বৃদ্ধিকে প্রাধান্য দিল; শুভবৃদ্ধির উদ্বোধন হ'ল না এই সব শিল্পীদের মধ্যে। জাতীয় চরিত্রের এই বিকারগুলো তাদের শিল্পের উপজীব্য হ'ল। তারা ঘরে বাইরে অর্থ উপার্জন করঁল এই বিক্বতির কথা বিক্রী ক'রে। জাতীয় চরিত্রের দৈল্ল, ব্যক্তিচরিত্রের ব্যাধি তাদের শিল্প ব্যবসায়ের মূলধন হ'ল। রঁলা গভীর হৃঃথ পেলেন তাঁর সমকালীন শিল্পীদের ব্যবহারে, আচার এবং আচরণে।

এই শিল্পীরা ভাসা ভাসা মানব প্রেমের, মানবিকতার আদর্শ প্রচার করল। ফরাসী সমাজের উপরতলার মানুষের শ্রমবিমুখতা, আলস্থ ওআরামপ্রিয়তা এবং ইন্দ্রিরপরায়ণতা সে যুগের শিল্পে স্থান পেলো এবং যারা মেহনতী মাহুষ তাদের শুভবৃদ্ধিকে, তাদের কর্তব্যবোধকে প্রভাবিত করল এই উপরের তলার মাহুষের জীবনদর্শন। ছবিতে, গানে, কবিতায় ও রঙ্গালয়ে এই অলস মানুষের জীবন দেখানো হ'ল প্রম গৌরবের সঙ্গে, আর দেশের জনসাধারণ তাদের অমুকরণ ক'রে ক্রমে পঙ্গু হয়ে গেল এই নিকুট শিল্প-মাদকভার প্রসাদে। অবিবেচক অদূরদর্শী শিল্পীদের হাতে প'ড়ে আর্ট সেদিনের ফরাসী জাতির নৈতিক এবং আধ্যাত্মিক মৃত্যু ঘটাল। এর জন্ম রঁলা বিলাপ করেছেন, ধিকরত করেছেন দেই সব আর্টিস্টদের ধারা স্বধর্মচাত হয়েছিল। শিল্পীর কাজ হ'ল রুচি সৃষ্টি করা। সর্বপ্রকার বিরুদ্ধ সমালোচককে অগ্রাহ্য ক'রে শিল্পীকে তার মহৎ কর্তব্য পালন করতে হয়। রঁলার মতে জাত শিল্পীর মনোবৃত্তি হবে রেনেসাঁদের শিল্পীদের মত। তাঁরা খাঁকলেন এ কথা জেনে যে তাঁদের শিল্পকৃতি তাঁদের নিজম্ব ধন নয়। স্বতরাং তার ভবিষ্যৎ ভাববার ভার শিল্পীদের ওপর নেই। অঙ্কনোত্তর কোন দায়িত্ব তাঁদের নেই; এঁকেই তারা থালাস। এই ধরনের নিস্পৃহ দৃষ্টিভঙ্গী হ'ল যথার্থ শিল্পীজনোচিত। কবি ক্ষণিকের আনন্দটুকু ধরতে চান তাঁর ছন্দে। তা নাই বা রইল শাখতকালের থাতায় জমা। কণ-মহুর্তের আনন্দ বেদনাটুকুর দামও 'ত'কম নয়। আর যদি দে আনন্দের কথা, সে বেদনার কাহিনী শাশ্বত কালের কুক্ষিতে অক্ষয় হ'য়ে থাকে তাতেও কবি বা শিল্পীর কিছুই এদে যায় না। তাঁর কাজ ভুধু স্বষ্ট করা। র লার মতে এথানেই শিল্পীর কাজটুকু শেষ হয়েছে।

শিল্প হবে সত্যাহ্বগ। শিল্পী হবে সত্যসাধনার উৎসর্গীকৃতপ্রাণ। বঁলার শিল্পধারণায়ও সভ্যের আসন ছিল সর্বোচ্চে। তাই রঁলার শিল্পকে সভ্যের তাঁবেদারি করতে হয়েছে। শিল্প হবে বান্থবাহ্বগ; এ সভ্য রূপের

টু ও নয়, এ হল দার্শনিকদের correspondence বা জীবনের প্রতিরূপ। যদি শিল্প এই বস্তুসত্যকে লঙ্ঘন করতে চায় তবে রঁলা আর্টকে জলাঞ্চলি দিতেও প্রস্তুত ছিলেন। শিল্পীর সত্যাম্বসন্ধান তাকে তার ধ্যানে একান্তিকতা দেবে, তাকে বিনয় নম্র করে তুলবে। একথা ম্মরণযোগ্য যে সত্য যদি শিল্পের মধ্যে প্রতিষ্ঠা পার তবে সে শিল্প কালজরী হয়। শিল্পকর্ম মহৎ হয় ষদি তার মধ্যে সত্যের প্রযুক্না ঘটে ৷ র'লার মানসপুত্র জন্ ক্রিটোফার তাঁর পিতৃব্য কতৃক তিরশ্বত হন কেননা জনের বাঁধা গানে সহামুভূতির ছাপ हिल ना। लिथरा रम्न रालहे, गान वांधरा रात रालहे राम जिन লিখেছিলেন। তাই তাঁর পিতৃব্য গট্ফিড তাঁকে বললেন যে তুমি লেখার জন্মই লিখেছ, তোমার অমুভূতিতে সত্যের ছাপ নেই; তাই তোমার গান কালান্তরে বাঁচবে না, এর আবেদন পৌছুবে না রসিকজনের মনের খাস দরবারে। র লার কথা উদ্ধৃত ক'রে দিই; "Be true even though art and artist have to suffer for it! If art and truth cannot live together, then let art disappear." (John christopher Vol. II, পু: ২১৫) যদি শিল্পকে ক্ষতিগ্রন্ত হতে হয়, যদি শিল্পীকে ক্ষতি স্বীকার করতে হয় তবুও সত্যকে বাঁচিয়ে রাথতে হবে, এ কথা রঁলা মনে প্রাণে বিশ্বাস করেছেন। যদি সভ্যের সাথে আর্টের একটা মূলগত বিরোধ থেকে যায়, যদি তারা একসাথে না থাকতে পারে একে অপরকে আশ্রয় ক'রে তা হ'লে র'লা শিল্পেরই মৃত্যু কামনা করবেন। 'শিল্লের জন্মই শিল্প' এই শ্লোগান সাধারণের জন্ম নয়। বাস্তববোধবজিত, স্ত্যান্তুল্রয়ী শিল্পকলার আদর্শ সামান্ত কয়েকজন মানুষের কাছে গ্রহণীয়— তাদের কাছে জীবনই শিল্পের মহনীয়তায় মহিমাম্বিত। জীবনে এবং শিল্পে কোন ভেদ নেই। তাই এক লোক থেকে অক্সলোকে গতায়াতটা অত্যস্ত অনায়াদেই সাধিত হয়। এঁদের কাছে জড় বম্বর অন্তর্ছন শিল্পকর্ম রূপেই প্রতিভাত : সাধারণ, অতিচেনা বম্ব জগতের রূপান্তর ঘটে শিল্পীর কল্পলোকের স্পর্শ পেরে। এই সব শিল্প-চেতনা-ধন্ত মামুষের চোথে এই চুই তত্ত্ব সমার্থক হ'য়ে যায়। জীবন ও শিল্প প্রস্পারের আশ্রেয়ধতা হয়। এঁরা বলেন যে উত্তাল জীবন-উন্নাদনা, অতি প্রথর জীবনছন্দকে একটু শাস্ত একটু স্থশীল ক'রে তোলার জন্মই শিল্প। এই শিল্প হ'ল জীবনের সমাট, জীবনের রাজা। এই শিল্পের জনক যে শিল্পা তিনি হলেন একনিষ্ঠ জীবনবাদ, গগনচুমী আদর্শ ও মহস্তর জীবনচর্যায় প্রদ্ধাশীল। রঁলার মানসপুত্র ক্রিস্টোফার একজন শথের শিল্পসমালোচককে (সিল্ভিয়া কোহন ) বলছেন:

"For that you need talons, great wings and a strong heart, but you are nothing but Sparrows, who when they find a piece of carrion, rend it here and there, squabbling for it and twittering 'art for art's sake." (John Christopher Vol. III, 9: >>)

যাঁর। 'শিল্লের জন্ম শিল্ল' এই ধুয়ো তুলে নিজেদের ক্ষীণ, অক্ষম কল্পনার বিকারগুলোকে শিল্প বলে চালাবার চেষ্টা করেন তাঁদের ক্যাঘাত করেছেন রঁলা। এই রুগ্ন ভাববিলাসিতাকে তিনি প্রীতির চোথে দেখেন নি। তিনি চেয়েছেন মাহুষের বলিষ্ঠ মনের বলিষ্ঠতর ভাব কল্পনা শিল্পে প্রমৃত হয়ে উঠুক্। ষে মামুষ জীবনকে স্থন্দর দেখে, মহৎ দেখে, সেই মামুষই শিল্পকে মহত্তর মর্যাদায় প্রতিষ্ঠা করে। এ হ'ল রঁলার গভীর প্রত্যয়ের কথা। অবশ্য আমর। এখানে রঁলার সাথে একমত হতে পারি নি। শিল্পস্টির জন্ম মান্থবের নন্দনতাত্ত্বিক বিশ্বাদে একটা বলিষ্ঠ জীবনবাদ থাকার যে আবিশ্রিকতার কথা র'লা বলেছেন সে কথা আমরা স্বীকার করি না। শিল্প হ'ল শিল্পীর আন্তর ভাবকে প্রমৃত করা। আত্মঅহভৃতিকে পরোক্ষ হিদেবে দেখা, আত্মস্বতন্ত্ররূপে প্রত্যক্ষ করা। বস্তুজীবনের সঙ্গে এ অহুভূতি লোকের সম্পর্কের নৈক্ট্য এবং সাযুজ্য অত্যন্ত অল্প। আজকের যুগের স্বর্রিয়ালিষ্ট বা কিউবিষ্টের দল যে শিল্পের সৃষ্টি করেছে তা' বাস্তববোধ বজিত। শিল্পীকে শिक्ष रुष्टि करात जन्म साभी विष्यकानन वा भाषिन नृथात ना श्ला हलाउ । আমাদের মতে যে মামুষ হুঃথ পায় আর যে মামুষ শিল্পস্থ করে তার। একই দেহান্সিত হলেও তাদের মধ্যে আকাশ-মাটির ব্যবধান। আমরা এথানে এলিয়টের মতকেই সমর্থন করি।

রঁলার মতে শিল্পেই শুধু মহাপ্রাণের ছনিবার শক্তির স্বাক্ষর থাকে না, সে স্বাক্ষর থাকে মাহুষের নৈতিক জীবনে ও ধর্মে। যা কিছু মাহুষের মনোধর্মের স্বীকৃতি পায় তারা হবে প্রাণ সম্পর্টেদ সম্ভ্রল। স্বাস্থ্যে সম্পন্ন হওয়া রঁলার মতে, অতি বড় কথা। স্বন্ধ ও বলিষ্ঠ মনন ধর্মই শিল্প সাহিত্যের জনয়িতা। এথানে রঁলার মত গ্যেটের অফুপন্থী। গ্যেটে বলেছিলেন যে কবি যদি কর্ম হয়, তবে আগে সে স্কন্ধ হোকু, তারপর তার

কবিতা লেখা হ'বে। প্রাচীন গ্রীক পণ্ডিতদের মত গ্যেটে বিশ্বাস করতেন বে কর্ম দেহে স্কুছ মন বাস করতে পারে না, আর কর্ম মনে শিল্পজ্ঞ মৃকুলিত হয় না। রঁলার গ্যেটের 'মতামুসারী। রঁলার মানসপুত্র জন ক্রিটোফার অত্যন্ত বিস্তৃত আনন্দ-সম্পদের অধিকারী ছিলেন কেননা তাঁর ছিল অমিত প্রাণ প্রাচূর্য। তৃঃথের তিমিরেও এই আনন্দটুকু অমান থাকত তাই ক্রিটোফার কথন পলায়নী মনোবৃত্তিকে আশ্রয় করেন নি। চরম ক্ষতির দিনেও ছিলেন তিনি আনন্দিত তাঁর সদাচঞ্চল প্রাণশক্তির প্রেরণায়। এই শক্তি, এই বীর্ম ক্রিটোফারের মনের আনন্দের আলোটুকুকে অনিবাণ রেথেছিল। রঁলার কথা উদ্ধৃত ক'রে দিই:

"To live is to live too much !... A man who does not teel within himself the intoxication of strength, this jubilation in living even in the depths of misery is not an artist. That is the touchstone. True greatness is shown in the power of rejoicing through joy and sorrow." (John Christopher, Vol. II, ?): >>>)

যে মাত্রুষ আনন্দের স্থাপাত্র থেকে সর্বকালে তার প্রাণ পাথেয় আহরণ করে, সে হ'ল শিল্পী। যেথানে প্রাণের প্রাচ্গ নেই, সেথানে আনন্দের অভাব, শিল্পেরও অপমৃত্য। তাই র লা ম্যুজিয়মে রক্ষিত শিল্পকলার নিদর্শনগুলোকে শিল্পের অগ্রগতির সমাধি ব'লে গ্রহণ করেছেন। এই মৃত মমীগুলো কেন নবীন শিল্পীর অফুরস্ত কল্পনাকে সীমায়িত করে দেবে? তারা মানবে কেন অতীতের এই মৃত সৃপের উদ্ধত নির্দেশনা ? ক্লাসিকের প্রাণহীন বিরাট্ড নতুন যুগের নতুন শিল্পীদের চোথে অর্থহীন। রঁলা বললেন যে আমরা তথনই ভাগ্নারের স্ষ্টকৈও দলিত মথিত ক'রে সামনের দিকে এগিয়ে থেতে পারব নবত্তর স্বষ্টির সম্ভাবনার ক্ষেত্রে যেদিন আমরা ভাগ নারের অতীতকে পূজা না করার তত্তকে পুরোপুরি গ্রহণ করব। জীবনের স্রোত 'ত' ইতিহাসকে সম্ম ক'রে তার ঘারে থেমে থাকে না। সে নিত্য-নতুন ইতিহাদের সৃষ্টি ক'রে চলেছে। मिल्लीक कीरानत् मान जान त्राथ हमारू रत। এই कीरानत স্পর্শটুকু পেলে শিল্পীর আত্মরতির অবসান হয়, তার বন্ধনমৃক্তি ঘটে। সমান্দের দাসত, ঐতিহের বন্ধন ও আইনের নাগপাশ শিল্পীকে পীড়িত ক'রে না। শিল্পকে বলা হয়েছে 'নিয়তিক্বতনিয়মরহিতা'। কোন নিয়মের কাছে দাস্থত লিখে দিলে মহৎ শিল্প ক্ষুণ্ণ হয়। সেথানে রসাভাস ঘটে। সর্ববন্ধন থেকে

मुक्ति मित्र मह९ निम्न नाथनात व्यवकान। भूमा एका वह्नप्रतत कामल मास्राय ব'দে যে শিল্পী সাহিত্য রচনা করে বিদ্যুৎ আলোর নীচে ব'দে দে সাহিত্যে এই বদ্ধ ঘরের পাংশু প্রাণের ছাপ পড়বে। দে সাহিত্য উচ্জ্বল মণি-কাস্ত হ'রে কোনদিনই রক্ষিত হবে না বিখের সাহিত্য ভাগুারে। র লার শ্বরণ পথে বার বার উদয় হয়েছে বীটোফেনের কথা। বীটোফেন মেঠো পথ দিয়ে হেঁটে যেতেন ছরস্ত ছেলের মত। জলে ভিজে রোদে পুড়ে ছোটাছটি ক'রে বেড়াডেন পাহাড়তলীর পথে পথে। তার প্রাণপ্রাচুর্য আপনাকে সহস্রধারায় প্রকাশ করেছে কাজে এবং অকাজে। রুঁলা এই স্থবর্ণ প্রাণশক্তির বিকাশ দেখতে চেয়েছিলেন ফরাসী দাহিত্যে, শিল্পে এবং দঙ্গীতে। তাঁর বিশ্বাস ছিল এই প্রাণের লীলাটুকুই শিল্পকলায় প্রকট হয়। কিন্তু এই প্রত্যেয় প্রত্যক্ষবাদের উপর প্রতিষ্ঠিত নয়। আমরা জানি বহু শিল্পী, বহু গুণী ইতিহাদে তাঁদের কুণ্ন দেহের (তথা কথা মনেরও) স্ষ্টিকে অক্ষয় সৌন্দর্যে, অমেয় সম্পদে মহিমান্বিত ক'রে রেখে গেছেন। কবি কীটদের ক্ষয় রোগের কথা আমরা জানি। সে মহাব্যাধিও তার কাব্য সৌন্দর্যকে কোথাও ক্ষুণ্ণ করেনি। অস্কন্থ রবীন্দ্রনাথ ইংরেজীতে গীতাঞ্জলির অমুবাদ করলেন। ভগ্নস্বাস্থ্য কবি লিথলেন 'ডাকঘর' নাটক। তারা 'ত' অত্যুৎকৃষ্ট শিল্প হ'য়েছে, রসিক মনকে আনন্দধারায় অভিষিক্ত করেছে প্রতিনিয়ত। কবি হাউসম্যানের স্বীকারোক্তির কথা জানি। তিনি বলেছেন যে অহন্থ না হ'লে তাঁর হাত দিয়ে ভালো কবিত। বেরোয় না। রুগ দেহ মামুষের পশুপ্রবৃত্তিকে স্থিমিত করে রাখে তার শুদ্ধ সত্তাকে সর্বমালিন্স থেকে মুক্ত থাকতে সাহায্য করে। প্রাণশক্তির শুমিত স্রোত অক্যায়ের অমুকূল হয় না বলে আমাদের ধর্মে অনশনের প্রবর্তনা। ভধু প্রাচ্যদেশীয়দের কথাই বা বলি কেন পশ্চিমদেশীয় পণ্ডিত প্যাস্ক্যালও 'ড' এই মতের সমর্থন করেছেন। তিনি ভগ্নস্বাস্থ্যকে, ক্লগ্রজীবনকে নীতি এবং ধর্মের আদর্শ পীঠভূমি হিসেবে গণ্য করেছেন। আলডুস্ হাক্সলি প্যাস্ক্যালের মতের পুরোপুরি সমর্থন করেননি যদিও আংশিক সমর্থন কথন জানিয়েছেন। যে তত্ত্ব নীতি এবং ধর্ম জীবনে প্রযোজ্য, তার প্রয়োগ শিল্প-জীবনেও ঘটবে কেননা মাহুবের জীবন একটা সামগ্রিক সন্তা। যথন মাহুবের আভাস্করীণ পশুশক্তি স্থিমিত হ'য়ে আসে তথন আত্মিক শক্তির পূর্ণতর উন্মেষ ঘটে। সে শক্তি শিরে, ধর্মে, নীতিতে ও দর্শনে আত্মপ্রকাশ করে। হান্ধলি সাহেবের কথায় বলি:

৪১২ নন্দনতত্ত্ব

"When not excessive sickness or physical defect may act as a reminder that the things of this world are not quite so important as the animal and the social climber in us imagine them to be. A mind which has made this discovery and which then succeeds as a result of suitable training in ignoring the distractions of pain and overcoming the temptation to think exclusively of its sick body has gone far to achieve that suprarational concentration of the will, at which the religious self education aims." (Ends and Means, 9: 908)

মাঞ্বের অধ্যাত্ম জীবনে ব্যাধি বা রুগ্নতা, প্রাণ প্রাচুর্যের অভাবের প্রয়োজনীয়তার আংশিক স্বীকৃতি লাভ করল। হাক্সলি সাহেব প্যাস্কালের কথায় সায় দিলেন।

র লার প্রাণ প্রাচূর্যের সঙ্গে শিল্পকে যুক্ত করার প্রয়াসটুকু গ্রীক ঐতিহ্যের দারা প্রভাবিত বলে আমরা মনে করি। যে কোন জাতির শিল্প ইতিহাস অনেক শিল্পীর দারিদ্রা, অনশন, ভগ্নসায়া ও ব্যাধির কথা আডাল করে রেখেছে। এই চু:থের, সর্বনাশের অত্নচরদের শিল্পের মূল্য কমিয়ে দেবার বা তার মর্যাদা হানি করবার কোন শক্তি নেই। বরং এই ছঃখ, এই ব্যাধি, এই ক্ষতির দহনে শিল্পীর মনের আগুন জলে ওঠে অনির্বাণ শিখায়। প্রমিথিউদের আদিম স্বপ্ন ব্রি সার্থক হয়। শিল্পীর কল্পনা স্রোতে জলোচ্ছাস ঘটে, এই তুঃথের, বাথার দংকীর্ণভায় ব্যাহত হয়ে ফোয়ারা স্বষ্টি হয়। আর কবি কল্পনার অরুপম শোভা সম্পদ রসিকজনকে মুগে যুগে আনন্দ দেয়। তাই বলি কবি-কল্পনাকে উজ্জীবিত করার জন্ম কবির স্বাস্থাধিকোর প্রয়োজন নেই। वाधि, मातिला, अनमन अमृत প্রয়োজন আছে भिन्नीत জीবনে। आधारमत সবচেয়ে মধময় গীতি-কণিকাটুকু চরম ছঃখের কথা বলে। সে ছঃখটুকুর, সে বেদনাটুকুর, সে অভাবটুকুর প্রয়োজন আছে শিল্পীর জীবনে। তাই র লার এই আনন্দের উপরে, স্বাস্থ্যের উপরে, প্রাণপ্রাচর্ষের উপরে আত্যন্তিক নির্ভরতা আমরা সমর্থন করতে পারি না। শিল্পীর জীবনে হয়ত এদেরও প্রয়োজন আছে। কিন্তু সে প্রয়োজন সামান্ত। আরো বড় প্রয়োজন আছে অভাব-বোধের। সে অভাব হ'ল প্রাচুর্যের অভাব, স্বাস্থ্যের অভাব, পরিণতির অভাব। এই অভাববোধই শিল্পীকে নব নব প্রেরণায় প্রাণিত করে। স্বৃষ্টি কমল ফোটে সীমাহীন কালের স্পন্দিভ দাগরে।

## পিকালোর শিল্প-দর্শন

পাব্লো পিকাদোর চিত্রকলা সম্বন্ধে নানানু মুনির নানান মত। অধিকাংশ নির্বোধ দর্শকেরা ছবির নীচে পাব লো পিকাসোর নাম লেখা নাথাকলে পিকাসোর আঁকা ছবিগুলিকে নি:সন্দেহে জ্ঞাল ফেলার ঝুড়িতে নির্বাসন দিতেন। আশ্চর্ষের কথা, তু'চারজন বোদ্ধা সমালোচকের প্রশংসার কথা রাষ্ট্র হয়ে গেলেই সাধারণ দর্শকের। অমনি শিল্পীকে বাহবা দিতে শুরু করেন। এই নির্বোধ সাধুবাদ দেওয়ার পিছনে বৃদ্ধিদৃপ্ত বোধের কোন কারুকর্ম থাকে না। আমরা জানি, রবীন্দ্রনাথের ছবির বেলাতেও ঠিক এই কথাই সত্য। পল ভেলেরি. আঁত্রে জিন, প্রমুথ কলা-সমালোচকেরা প্যারিদে অহুষ্ঠিত রবীন্দ্র চিত্র প্রদর্শনীর প্রশংসায় পঞ্চয়থ হয়ে না উঠলে জানি না রবীক্রনাথের ভাগ্যে চিত্রশিল্পী হিসেবে দেশেবিদেশে এতটা অভিনন্দন জুটত কিনা। পাব্লো পিকাসোর ছবি সংশ্বেও সেই একই কথা বলা চলে। খ্যাতনামা সমালোচকের চোখে ছবি ভাল লাগল; আর সেই ভাল লাগার খবরটা ছডিয়ে পডল দেশেবিদেশে मःवाम्भराक, त्रिष्ठिन, टिनिष्टिशत्मत भाषात्म ; त्नाक ना वृत्य वादवा मिन। সাংবাদিকের দল চটকদার বিশেষণে ভ্ষিত করে পাব লোর ছবির জয়গান ্র সালের আঁকা অতি সাধারণ ছবি "Mother & Child", ১৯২৯ সালে আঁকা 'Still life', ১৯২৪ সালে আঁকা 'Paul in clown suit' প্রমুথ ছবিকে নির্বোধ প্রশান্তিতে দর্শক সাধারণ ভরিয়ে তুলল। কিন্তু জয়গান করা ও সাধুবাদ দেওয়া এক কথা এবং সত্যি সত্যি ছবি ভালো লাগাটা হ'ল অন্ত কথা। এই ছবি ভালো লাগাটা হ'ল হদয়ের ব্যাপার, বোধির ব্যাপার। বৃদ্ধি এথানে তেমন ভাবে ক্রিয়াশীল হয়ে ওঠে না। ছবি দেখলাম, ছবি ভাল লাগল, সেটাই বড় কথা নয়। বিশ্লেষণ করে যদি অপরকে বলতে হয় যে ছবি কেন ভাল লাগল তাহ'লে আমাকে এমন যুক্তি-তর্কের অবতারণা করতে হবে যা বৃদ্ধি আশ্রয়ী; আমাকে এমন ভাষায় আমার ভাল লাগাটাকে বোঝাতে হবে যা' অপরের কাছে বৃদ্ধিগ্রাহ্ন। এখন আমরা কিউবিষ্ট পাব লো পিকাসোকে বোঝার চেষ্টা করি। তাঁর ছবির নানান্ পর্যায় ; ব্ল পিরিয়ডের ছবি 'women ironing' ১৯০৪ সালে আঁকা, ১৯০৫ সালে আঁকা 'At the Latin Angle'; মনের এক একটা 'যুগ-অহুভৃতি' এক একটা বিশেষ রংকে আশ্রয় ক'রে প্রকাশ পেয়েছিল; সে রং কখন ব্লু বা সাগর-নীল

আবার কখনো বা পিঙ্ক বা রক্ত গোলাপের মত। এই রং-এর ব্যবহার সম্পূর্ণরূপে শিল্পী মানস নির্ভন্ন; এর কোন বস্তুভান্ত্রিক বা বিষয়-আশ্রয়ী ব্যাখ্যা নেই, যা একান্তভাবে নন্দনতাত্মিক। এর মনন্ডাত্মিক ব্যাখ্যা সম্পূর্ণরূপে শিল্পী মন আশ্রয়ী। পিঙ্ক পিরিয়ডের অথবা ব্লু পিরিয়ডের পিকাসোর চিত্রশৈলীর উৎসকে হয়ত আবিষ্কার করা যাবে কয়েকটি সমাজতান্ত্রিক. অর্থ নৈতিক এবং ঐতিহাসিক স্থত্রকে অবলম্বন ক'রে। এই তিনটি স্থত্তকে আশ্রম ক'রে যে জটিল ব্যাখ্যা প্রণালী উদ্ভত হ'বে তা ব্যক্তিমানদে কীভাবে প্রতিক্রিয়া করে দেটুকুও ব্রতে হ'বে। কেননা সেটুকু না ব্রালে সহদয় হাদয় সংবাদীর অমুভবের বার্তাটক আমাদের কাছে পৌছবে না। তাই ঐ স্তুত্তত্ত্বীকে অবলম্বন ক'রে স্বশেষে আমরা একটি মনপাত্তিক ব্যাখ্যাস্ত্র গ্রহণ করব। তবেই আমরা জীবন নাটকের কোন একটি দশ্রকে যথাযথভাবে অমুভৃতিমূল্যে গ্রহণ করতে পারব; বিভাব, অমুভাব ও ব্যভিচারী ভাবের সংযোগে তবেই যথায়থ রসনিম্পত্তি ঘটবে। হিটলার স্পেনের কোন পারাবত নীডকে বিধন্ত করল আর তার ছায়া ফুটে উঠল পিকাসোর ছবিতে। সংবেদনশীল শিল্পীমানস ব্যথা বেদনায় উদ্বেল হয়ে উঠল, সে উদ্বেলতার স্বাক্ষর রইল পিকাদোর চবিতে। ১৯২৭ সালে আঁকা 'গুএরণিকা' ধর্মী আর একথানি বিখ্যাত ছবি; Weeping Woman", সেই মুক বেদনার, নেই নিংশন্দ ব্যথার পারাবার অশ্রুর মুক্তা ছড়িয়ে দিয়েছে দর্শকের মনের বেলাভূমিতে। ইতিহাসেব পৈশাচিক 'ব্যতিক্রম' মানুষের সমাক অনুভূতির স্থউচ্চলোকে উত্তীর্ণ ক'রে দিয়েছে। এ সত্য ঐতিহাসিক সত্য, এ সত্য শিল্পী মনকে এমনিভাবে নাডা দেয়; সেই আলোড়নে রূপে রূদে সমুদ্ধ নতুন হুবির জন্ম হয়। এ সভ্য সহজ মনস্তাত্ত্বিক সভা। এটি ভুধু যে পিকাদোর জীবনেই ঘটেছে তা' নয়, বিশ্ববরেণ্য অনেক শিল্পীর জীবনেই এটি ঘটেছিল। ইংরেজ কবির সেই বিখ্যাত উক্তি; 'I lisp in numbers for the numbers came'—কাবোরবে স্বভাব গতির ইঙ্গিত করে বোধহয় তারই ইঙ্গিত রয়েছে পিকাসোর সেই ঐতিহাসিক উল্লিডে: 'Painting is stronger than I am. It makes me do what it wants'; ছবি আঁকার ব্যাপারটা একটা স্বাভাবিক মান্স প্রক্রিয়া —অবস্থা পিকাদোর পক্ষে ছবি আঁকতে না চাইলেও তাঁকে ছবি আঁকতে হ'ত। ভা'হলে পিকাসোকে সাধুবাদ দেওয়ার বিশেষ কারণটি কি ? এটি আমাদের প্রণিধান করে দেখতে হবে।

কিউবিস্ট পিকাসোর শিল্প দর্শন নিপুণ বিশ্লেষণ সাপেক। মুখকে চাঁদের সঙ্গে কবিরা উপমিত করেছেন। চাঁদের রূপ কিন্তু সরল রেখায় টানা যায় না; এরপকে ফোটাতে হ'লে বক্র রেখার আশ্রয় নিতে হয়। সোজা লাইনকে ভেঙ্গেচুরে গোলাকৃতি করে তুলতে হয়। তারপর এখানে ওখানে একটু আধটু ভাঙ্গন ধরিয়ে চাঁদের মূতিটি গড়ে তোলা হয়। জ্যামিতি বাক্সের কম্পাদে পেন্সিল পরিয়ে ধাঁ ক'রে একটা পূর্বত অঙ্কন করলে চাঁদের রূপট্রক পাওয়া যায় না। আবার গোলাঞ্তি হ'লেও চাঁদের বুত্তবলয় আর মানবম্থের বুদ্ধবলয়ের মধ্যে অনেক তফাৎ থেকে যায়। তবুও কবিরা চাঁদের সক্ষে মামুষের মুথের তুলনা করেছেন কেননা সরলরেখাকে একই পদ্ধতিতে বক্র ক'রে তুলতে চাঁদের সৌন্দর্যকে মাহুষের মুখাবয়বের মধ্যে প্রত্যক্ষ করা যায়। রেথাকে বঙ্কিম করে অর্থাৎ সরল রেথায় নানান ধরনের ভাঙ্গচুর করে স্থন্সরকে রেথাল্রয়ী করে তোলা যায়। স্থতরাং হ্রন্দরকে প্রতিষ্ঠিত করতে হলে এক্ষেত্রে সরলরেথাকে বক্ররেথা করে তুলতে হবে। স্বভাবোক্তিকে বক্রোক্তির রূপরেথায় প্রতিষ্ঠিত করতে হবে। শিল্পপ্রাণ হিসেবে বক্রোক্তির ব্যাখ্যাবক্রোক্তি-জীবিতকার কুন্তকাচার্য করেছিলেন। তিনি বলেছিলেন বক্রোক্তিই রসের জীবাতু। রসোত্তীর্ণ কাব্য লিখতে হ'লে বক্রোক্তির মধ্য দিয়ে কবিকে ভার কাব্য কথ। বলতে হবে। শিল্পীরাও এর বাতিক্রম নন। এই কাজটিই শিল্পীরা করেছেন আবহমান কাল ধরে। বাল্মীকি, হোমার, কালিদাস, এঁরা সবাই এই কাজটুকুই করেছেন। বড় বড় চিত্রশিল্পী, বাইজান্তিয় চিত্রশিল্পী, প্রাচীন ভারতীয় চিত্রশিল্পী, এঁরা স্বাই বক্রোক্তিবাদী। রবীন্দ্রনাথ সেদিন বলেছিলেন: "সহজ স্থারে সহজ কথা শুনিয়ে দিতে তোরে সাহস নাহি পাই।" পথিবী জোড়া বক্রোক্তিবাদের বতার সামনে দাড়িয়ে রবীক্রনাথ সহজহুরে সহজ্ব কথা বলতে ভয় পেলেন ৷ পাবলো পিকাদো নিভীক অথচ দঢ পদক্ষেপে এগিয়ে গিয়ে এই বক্রোক্তিবাদকে প্রতিহত কিউবিস্ট পিকাসো সোজা সোজা লাইন টানলেন। প্রকৃতির বাইরের জটিলরপের অন্তরে তিনি দেখলেন সরলরেখা আশ্রিত নানান ধরনের জ্যামিতিক রূপ, সে সব জ্যামিতিক রূপ কিন্তু সরলরেখার ঘারা গঠিত। এই সরলরেখার জাতু আমরা বিশ্বত হতে বসেছিলাম। একদিন এই জাতু कांक करतिक लागिन मिनतीय निरम्न, लागिन निर्धा पार्टे। य निर्फ, হে বীর্ব কৌন্দর্য, এই সরলরেখাকে আল্রয় করল পাব্লো পিকাসোর

কিউবিষ্ট ছবিতে, তার সক্ষে পরিচয় আছে শিল্প ইতিহাসের ছাত্রদের। তাই পিকাসো যথন সরলরেথার আশ্রয়ে চিত্ররপ ফুটিয়ে তুলতে চাইলেন তথন তান্থিকের। কিউবিজ্ঞমের শিল্পদর্শনটুকুকে চ্টি সহজ প্রাচীন প্রবাদে প্রকাশ করলেন: (১) Strength is beauty এবং (২) A straight line is stronger than a curved line.

আদিম মান্ন্ত্বের শক্তিপূজার তত্ত্বি ঐ প্রথমোক্ত বচনের মধ্যে নিহিত।
মান্ন্য শক্তিমানকে 'ভয়ক্কর স্থলর' ভেবে পূজা করেছিল, শ্রন্ধায় নয়, ভয়ে।
শক্তি এবং সৌন্দর্যের সমীকরণ পরিণত মান্ন্ত্বের পরিশীলিত মননের কাছে
তেমনভাবে আবেদন করে না। ফুল বা নারীর সৌন্দর্য শক্তির ভোতক না
হ'য়েও আমাদের মনোহরণ করে। স্থলরী রমণীর ম্থের ডৌলটি গোলাপের
পাপড়ির অপূর্ব ব্যক্তনা বক্তরেথাকে আশ্রের ক'রে প্রমৃত হয়ে ওঠে। সমাস্তরাল
সরলরেথার চেয়ে আবার বক্তরেথা যে অনেক শক্তিশালী সেটা বাস্তকার এবং
হপতিরা জানেন। তাই তাঁরা সেতু নির্মাণে দিগন্তবিস্তারী সমাস্তরাল রেথার
চেয়ে বৃত্তাকার রেথাকে বেশী প্রাধান্ত দেন; সেতুর শক্তি বৃত্তাকার 'আর্চের'
শক্তি। তা হলে কিউবিজমের মূল তু'টি স্থেকেই বর্জন করতে হয়়।

এ কথা আমরা পূর্বেই বলেছি যে সরলরেখার জাতুই হল কিউবিষ্ট আর্টের মর্মকথা। রিচার্ড ও অগডেন কথিত "Meaning of Meaning" পিকাসো ফুটিয়ে তুলতে চেয়েছেন তাঁর এই কিউবিষ্টধর্মী ছবিতে; এই জাতুতেই মুগ্ধ হয়েছেন এক শ্রেণীর দর্শক ও সমালোচকের দল। ছবি পরিচিত অর্থকে অতিক্রম ক'রে অনাস্বাদিত-পূর্ব ব্যঞ্জনায় মণ্ডিত হ'য়ে উঠেছে তাদের চোঝে। বহু সমালোচকের চোথে তাও ধরা পড়ল। তাঁর প্রথম পর্যায়ের কিউবিজমে পিকাসো চোথে দেখা প্রাকৃতিক রূপগুলোকে, মান্থবের মুখ, তার বহিরাবয়ব, নিসর্গ শোভা—এ গুলোর অন্তরে অহুস্থাত জ্যামিতিক রূপকে ধ'রে দিলেন তাঁর ছবিতে। এই যুগের বিখ্যাত ছবি: 'Head of a lady in a Mantilla'। তার পরে তাঁর কিউবিষ্ট চিত্রশৈলী যথন আরো পরিণত হ'য়ে উঠল তথন তাঁর শিল্পে বিভীয় যুগের স্বত্রপাত। জ্যামিতিক রূপগুলোর স্থানাস্তরীকরণ ঘটল এ যুগে: তারা তাদের প্রাকৃতিক ক্রমকে লক্ষন ক্রীয়ে ছবির পরিপ্রেক্ষিতে ব্যতিক্রম স্থানে আরোপিত হ'ল। উদাহরণ দিই পিকার্লোর "Potrait of M. Kahnweilar" ছবিটির; বলতে পারি পিকাসো চোঝে দেখা জ্যামিতিক রূপের অনেকগুলো টুকরো নিয়ে গাণিতিক permutation

ও combination এর খেলায় মেতে উঠলেন। সাদা চোখে অদেখা রূপের জ্বগত ফুটে উঠন পিকাসোর ছবিতে। তাঁর সব ছবির সৌন্দর্য ও ব্যঞ্জনা স্বে আমাদের চোথে ধরা পড়েছে তা নয়। তবু এ কথা বলা চলে যে তিনি রূপের জগতের একটা নতুন দিক উদ্ঘাটিত ক'রে দিয়েছেন। পরাতাত্ত্বিক, দার্শনিক বেমন নতুন ক'রে আমাদের পরিচিত জগতকে দে'থে তার অন্তত ধরনের বিশ্লেষণ দিয়েছেন ঠিক তেমনি ক'রে পিকাদোর ছবির জগত একটা অন্তত রূপের ব্দগতকে আমাদের কাছে মেলে ধরেছে। অঙ্ত রস ও ভারতীয় রসশাস্ত্রে রদ ব'লে স্বীকৃত ; অতএব কিউবিষ্ট পিকাদো অভূত রদের প্রবর্তন করলেও তাঁকে ভারতীয় নন্দনতত্ত্বর ব্যাখ্যা স্থত্ত দিয়ে বুঝে নিয়ে মহৎশিল্পীর মর্যাদ্য দেওয়া যায়। সরলরেখাই সৌন্দর্যের আকর এবং শক্তিই সৌন্দর্য—এই ধরনের অযৌক্তিক ব্যাখ্যাস্থত্ত গ্রহণ না করেও আমরা পিকাদোর কিউবিষ্ট চিত্রশৈলীকে সাধুবাদ দিতে পারি। অন্তত রস ও ব্যঞ্জনা আশ্রয়ী। সে ব্যঞ্জনা আমরা কেউ কেউ প্রত্যক্ষ করেছি পিকাদোর কোন কোন ছবিতে। সবাই ষে তা করতে পারি নি এটা সত্য। অবশ্য আমরা সবাই ড' সামনে রাখা টেবিলটাকে তার 'সম্পূর্ণরূপে' দেখতে পাই না; তার কিছুটা দেখি এবং কিছুটা কল্পনা ক'রে নিই। এই সহজ সভাটিকে আমরা সহজে স্বীকার করতে চাই না। কেননা টেবিলটাকে দেখার সময় 'দৃশ্য' অংশ এবং 'কল্পিড' অংশের ভেদটুকু করতে আমর। ভূলে যাই। এই ভেদটুকু দার্শনিকের চোথে ধরা পড়ন। তেমনিধারা পিকাসোর চোখে নানানু দৃষ্টিকোণ থেকে দেখা প্রাকৃত জ্বগতের যে রূপটুকু ধরা পড়ল তা আমাদের মত অধিকাংশ মাহুষের চোথেই অদেখা। আমরা প্রাকৃত রূপটুকুকে অভ্যাদগত প্রাকৃত রূপেই দেখি। পিকাসো সেই প্রাকৃত রূপের সহজ ছন্দোময় রূপটুকুকে সরল রেথাশ্রয়ী ক'রে প্রতাক করনেন। তাই তাঁর দেখা এবং আমাদের দেখার মধ্যে পার্থক্য রইল। দেই পার্থক্যটুকু ধখন ছবিতে ফুটে উঠল তখন আমাদের মনে তা অভুত র**দে**র স্ষ্টি করল। পিকাসোর ছবি তাই রসোত্তীর্ণ হু'ল। আর তা কেমন ক'রে হ'ল সে তত্ত্ব হ'ল অনির্বচনীয় তত্ত্ব। আমরা আবার তন্ত্রশান্ত্রের উপমাটি উদ্ধার করে বলব ষে শিল্প হ'ল পাথীর এক গাছ থেকে আর এক গাছে উড়ে যাওয়া। আকাশে উড়ে যাওয়ার চিহ্ন থাকে না কোথাও। পিকাসোর শিল্পের যাত্তাপথও তাই এই অনির্বচনীয় রহস্ত ঘেরা। যারা তাকে বুঝবে তারা 'আনন্দে করিবে পান কথা নিরব্ধি'।

## কাল মার্কসের নন্দনতাত্ত্বিক সূত্র

কার্ল মার্কদ্ ও এক্ষেলদের নন্দনতত্ত্বে তুলনামূলক আলোচনা দিয়ে এই প্রবন্ধের স্থত্তপাত করি। এমন কথা পশ্চিমদেশের পণ্ডিতেরা বললেন যে কার্ল মার্কসের রুচি ছিল ইউরোপীয় রুচি এবং ফ্রিডিক এঙ্গেলসের রুচি ছিল মূলতঃ জার্মান এবং তার বনিয়াদও ছিল আঞ্চলিক উৎকর্ষ-অপকর্ষ ধারণার উপর প্রতিষ্ঠিত। মার্কদের নন্দনতাত্ত্বিক ধারণা বস্তুতান্ত্রিক বাস্তবতা বিবর্জিত বললে সত্যের অপলাপ করা হবে না; অপরপক্ষে এঞ্চেলস বাস্তবতা তত্ত্বে ঘোরতর বিখাদী ছিলেন। এক্ষেল্স হাতে কল্মে সাহিত্য স্মালোচনার কাজ করেছিলেন, মার্ক্স দেশের ক্ল্যাসিক্যাল সাহিত্য-ঐতিহ্নকে সাগ্রহে গ্রহণ করেছিলেন। বন বিশ্ববিভালয়ের প্রথিত্যশা অধ্যাপক শ্লেগেলের কাছে তিনি দর্শন এবং নন্দনতত্ত্বের পাঠ নিয়েছিলেন। এইভাবে উভয়ের মধ্যে ভিন্নধর্মী নন্দনতাত্ত্বিক মানসিকতা গড়ে উঠলেও তাঁরা তাঁদের শিল্প চেতনায় পরস্পরকে যে প্রভাবিত করেছিলেন, সে সম্বন্ধে সন্দেহের অবকাশ নেই। নির্বস্ত চিস্তনে এবং স্থদম্বদ্ধ তর্কজাল বিস্তারে কার্ল মার্কদ ছিলেন অনক্যদাধারণ প্রতিভা। এক্ষেলসের মধ্যে স্বতঃস্কৃত সংবেদনশীলতা অতি মাত্রায় স্থপ্রকট। বিশ্ববিতালয়ের ধারাবাহিক শিক্ষা-শৃঙ্খলা কার্ল মার্কদের মানসিকতায় যে স্থবিত্যন্ত পারস্পর্য বোধ স্বষ্টি করেছিল তার কিন্তু অভাব ছিল এঞ্চেলদের মনে। ঐতিহাসিক বলেন, কার্ল মার্কস তু-ত্বার ধারাবাহিকভাবে নন্দনতত্ত্ব নিয়ে আলোচনা করার জন্ম প্রয়াসী হয়েছিলেন। ১৮৪১-৪২ সালের শীতে মার্কদ হেগেলের শিল্পতত্ব ও ধর্মতত্বের বিস্তৃত পর্যালোচনা করার জন্ম যে প্রস্তৃত হয়েছিলেন তার সাক্ষ্য প্রমাণ রয়েছে এই মনীষীর জীবন ইতিহাসে।

মার্কসীয় নন্দনভাত্তিক ধারণাকে এক কথায় 'হিটোরিসিজম্' কথাটির দ্বারা শ্বচিত করা হয়ে থাকে। শিল্প হ'ল মাত্ব্যের সাংস্কৃতিক কর্মকুশলভার নিদর্শন। সামাজিক-ঐতিহাসিক বিবর্তন ধারার মধ্য দিয়ে মাত্ব্য আপনার অন্তর্ম সভ্যটুকুকে উপলব্ধি করে এবং সেই উপলব্ধির পথে শিল্প হ'ল একটি পদক্ষেপ। মাত্ব্যের বিভিন্ন ধরনের সাংস্কৃতিক ক্বতি সমূহের একটি যে এই শিল্পকলা তা মাত্ব্যের অন্যান্ত কর্মকুশলভাকেও প্রভাবিত করে। মাত্ব্যের নৈতিক কর্ম, ভার ধর্মীয়, সামাজিক ও রাজনৈতিক কিয়াকলাপ ও তার শিল্প চেতনার ক্রপান্তর ঘটায়। এই ধরনের পারস্পরিক প্রভাবের জোয়ার ভাঁটা মহুক্

শমাজ গঠনে আছম্ভ কাল জুড়ে চলেছে এবং চলবে ৷ কোন একটি বিশেষ কালের পরিপ্রেক্ষিতে যেমন মান্তুষের ভিন্নধর্মী ক্রিয়ার পারম্পর্যকে প্রভাবিত করার এই তত্ত্বটুকু সত্য বলে মার্কদ স্বীকার করেছেন তেমনি স্বাবার নিরবধিকালের পটভূমিকায় মাহুষের বিভিন্ন ধরনের অতীত কীতি কলাপ যে ভবিষ্যৎকালের সাংস্কৃতিক কৃতিকে প্রভাবিত করে, এ কথাও বলেছেন অসংকোচে। এই ছুরুহতত্ত্বের ব্যাখ্যা করতে গিয়ে তিনি 'Synchronic ও diachronic' প্রভাবের কথা স্বীকার করেছেন। সমাজশ্রেণীর আভ্যন্তরীণ সাধারণ ছল্ব ও আহ্যদিক বিবর্তন মাহুষের দৃষ্টিভদীর আদুর্শবাদী রূপ দেয়; এই রূপান্তরিত দৃষ্টিভঙ্গী আবার মান্তবের শিল্পকর্ম এবং নন্দনতাত্ত্বিক ধারণাকে ক্রমান্বয়ে প্রভাবিত করে ৷ মালুষের মনে যথন কোন বিশেষ ধরনের আদর্শায়িত ভাব-ভাবনা বাদা বাঁধে তথন তা চড়ান্ত বলে কথনোই চিরকাল গণ্য হয় না। কিছুদিনের মধ্যে নতুন ধরনের চিন্তার উদ্ভবের ফলে নতুন ধরনের দৃষ্টিভঙ্গী জন্ম নেয়। এই নতুন দৃষ্টিভঙ্গী পুরাতন ভাব-ভাবনাকে ছন্দ্র যুদ্ধে আহ্বান করে এবং তাদের পরান্ত করতে গিয়ে নিজেদের মধ্যে কিছু কিছু পরিবর্তন ঘটিয়ে ফেলে। এই ব্যাপারে মানুষের অমুভূতি এবং ইচ্ছাণক্তির ভূমিক। খুবই সক্রিয়। শিল্পের উৎপত্তি এবং শিল্পের ভূমিক। সম্বন্ধে মার্কসের সমস্ত নন্দনতাত্ত্বিক বিচারই ইতিহাস আম্রিত; অর্থাৎ ইতিহাসের পটভূমিতে শিল্পের মূল্যায়নের কথা কার্ল মার্কস বললেন। এক্লেন তার সঙ্গী এ ব্যাপারে এক মত হলেন। মাহুষের সভ্যতার বিবর্তনের পরিপ্রেক্ষণায় শিল্প-বিবর্তনের গুছু তত্ত্বটুকু অবারিত হয়ে ওঠে। এই সভাতার বিবর্তন বলতে মার্কস বুরেছেন শ্রেণী সংগ্রাম আর অত্যাচার, অবিচার এবং অনিবাণ ক্ষধার হাত থেকে সংগ্রামী মাহুষ যে নিত্য মুক্তি কামনা করেছে, তার সেই মরণজয়ী মৃদ্ধি কামনাটুকুকে। এই সভ্যতার বিবর্তনের পথে 'Homo Faber' অর্থাৎ যে মানুষ হাতে কলমে কাজ ক'রে জিনিদপত্র তৈরী করে দেই মামুষ্ট তার হাড়ভাঙ্গা থাটুনী ও জগৎ জোড়া অজ্ঞানতার বিনিময়ে এক ধরনের সহজ জীবন্যাতা খুঁজে পাবে; এই সহজ জীবনমাত্রা হবে থেলার মাধুর্যে এবং সরলতায় ভরপুর। মার্কসীয় এই লীলাতত্ত বলা হয়েছে যে মামুষ তার নন্দনতাত্ত্বিক এষণার পূর্ণ অভিব্যক্তি ঘটাবে এই ধরনের লীলাময় জীবনথাতার মাধ্যমে। 'Homo Faber' অথাৎ মেহনতী মানুষ 'Homo Aestheticus' অর্থাৎ শিল্পী মানুষে রূপান্তরিত হবে। তার শিল্পী জীবনের সবটুকু সম্ভাব্যতা সত্য হয়ে উঠবে। মাহুষের শিল্প কর্ম

তাঁর অক্সান্ত নানান্বিধ ক্রিয়াকলাপের ধারা অবিত। মার্কসের মতে মাস্থবের এই শিল্প এবণা ও শৈল্পিক প্রকাশের আপেক্ষিক স্ববস্থাতা রয়েছে। তাঁর ইতিহাসবাদ বা Historicism শিল্পের এই আম্পাতিক স্ববস্থাতাকে স্বীকার করেছে।

ঐতিহাসিক ধারাবাহিকতার সঙ্গে তার মৌল ভাব-ভাবনার সঙ্গে শিল্পের একটা নিগৃঢ় সম্পর্ক কার্ল মার্কস্ স্বীকার করেছেন। মার্কস্বাদীদের নন্দন-তাত্ত্বিক ধারণা যে তিনটি শুল্পের উপর প্রতিষ্ঠিত তারা হল: (১) মাম্লুষের সকল কৃষ্টিমূলক ত্বতির মূলে যে পরিশ্রম রয়েছে সেই পরিশ্রমটুকু; (২) জাতির অগ্রগতির জন্ম বে সামাজিক বিপ্লব মূলতঃ দায়ী সেই বিপ্লবের কালটুকু এবং (৩) কমিউনিজমকে লক্ষ্য হিসেবে অগ্রগণ্য করা—তা এবং তার ঐতিহাসিক গতিশীলতার পূর্ণচ্ছেদের বাস্তব রূপায়ণ যে কমিউনিজমে তাদের এই উভয়বিধ ধারণাটুকু। কায়িক পরিশ্রমকে শিল্পচেতনার মূল উপাদান হিসেবে গ্রহণ করার কথা কার্ল মার্কদ বললেন। অলম জীবনের কর্মহীন স্রোভোপথে বে শিল্পের সৌন্দর্য শতদল প্রস্ফুটিত হয় না, সে কথা তিনি দৃঢ় প্রত্যায়ের সঙ্গে ঘোষণা করলেন। এই প্রসঙ্গে আমরা ফরাসী মনীষী র লার কথা স্মরণ করতে পারি। তিনিও বার বার বললেন যে অলম শিল্পীর জীবন সার্থক শিল্পকৃতির ঐশর্যে কথনই ঐশর্যবান হয়ে ওঠে না। মানুষের কায়িক পরিশ্রম সর্ববিধ শিল্প এষণার পাদপীঠ; শিল্পকৃতি কথনই মেহনতী মাম্লুযের মেহনত বং কায়িক পরিশ্রম থেকে জাত বিষয় নয়। বৈপ্লবিক সামাজিক পরিবর্তন ষে পথে আদে, সেই সংগ্রামী মাহুষের মৃত্যুপণ করা সংগ্রামের প্রতি সাধারণ মাহুষের দৃষ্টিভন্নীটুকু নিরূপিত ও নির্বারিত করে দেয় চারুশিল্প। তাই কার্ল মার্কন বললেন যে চারু শিল্প সহন্ধে আগের যুগের ধারণা ছিল যে শিল্প মাহুষের রুচির নিয়ন্তা; তা মারুষের রুচিকে স্থক্তির মর্যাদা দেয়। শিল্পের মৃক্ত আকালে মাহুষের চিত্ত মুক্তি পায় স্বচ্ছন বিচরণে। সেই স্ববশ স্বচ্ছন বিহারী-শিল্পকলাকে মার্কদ দেখলেন কমিউনিস্ট আদর্শ ও আন্দোলনের বাহন হিসেবে। শিল্প মেহনতী মামুষের মুক্তির পতাকা বহন করবে ৷ এই সত্যটুকু তিনি প্রচার করলেন।

## নন্দনতভূ

এন্থপঞ্জী

অলংকার কৌস্তভ: কবিকর্ণপুর

অভিনবগুপ্ত: ধবক্সালোকলোচন

অরবিন্দ. শ্রী: (The) Foundations of Indian Culture

The Future of Poetry

Hindu Drama

The Human Cycle

Kalidasa

Last Poems

Letters of Sri Aurobindo on Savitri

Lite, Literature and Yoga
The National Value of Art

Our Ideal

Two Letters of Criticism

Vyasa and Valmiki

আইজেনবৰ্গ, এ: Aesthetic Function of Language

चाहेशूव, এ, এ, म,: The Aesthetic Philosophy of Tagore

षानसर्वन: ध्वजात्नाक

আবোল তাবোল: স্থুকুমার রায়

আর্নেট ক্যাসিরের: An Essay on man

আরিস্ততল: Poetics

আফুইন এডম্যান: Art and the man

ইয়েটদ: The Rose in the heart

ইণ্ডিয়ান পেণ্ডি: Times of India Annual

এলিয়ট, টি, এদ্,: Tradition and Individual Talent.

এগাবারক্ষবি, লেজনি Principles of Literary Criticism

৪২৪ নন্দনতত্ত্ব

এ্যারিষ্টটল অন দি আর্ট

অব পোয়েট্র: অমুবাদক: ইনগ্রাম বাইওয়াটার

ওকাকুরা: ' Ideals of the East

ওগডিন ও রিচার্ডদ্ : The Meaning of Meaning

ওয়ালেক ও ওয়ারেন: Theory of Literature

**উচিত্যবিচারচর্চা:** ক্লেমেত্র

ক্ডওয়েল ক্রিষ্টোফার: Illusion and Reality

কনটেমপোরারি ইণ্ডিয়ান

ফিলজফি: Edited by S. Radhakrishnan &

Muirhead

ক্বির ভ্যায়ুন: Poetry, Monod and Society

কলিংউড, আর জি: The Principles of Art.

কাজিন, এম ডি: Lectures on the True, the Beautiful and

the good.

কাজিনস্ জে এইচ: Tagore on Tagore.

কাণ্ট, ইমানুয়েল: Critique of Judgment.

কালিদাস: শুকুন্তলা, বিক্রমোর্বশী, উত্তররামচরিত

কার উইলডন: Philosophy of Croce.

কুন্তক: বক্রোক্তিজীবিত

কুমারস্বামী: রত্নার্পণ

কুমারস্বামী আনন্দ কেন্টিশ: Arts and crafts of India and Ceylon,

Citralaksana, History of Indian & Indonesian Art, Introduction to Indian Art, The Indian craftsman, Raj Put Painting, The Indian origin of the Buddha Image, The Dance of Siva, Some ancient elements in Indian

decorative Art.

কেয়ার্ড, এডওয়ার্ড: Hegel,

Idealism and the Theory of knowledge.

কোরজিবিন্ধি এ্যালফেড: Science and Soceity.

ক্যাক টমাস: To a Lady that desired I would love

her.

काबि : What is Beauty.

Theory of Beauty.

ঞীকৃষ্ণাসকবিরাজ: চৈতক্সচরিতামৃত

কোচে বেনেদেখো: Aesthetic, My Philosophy, The

Esence of Aesthetics, What is living and what is dead in the philosophy of

Hegel.

গীতিচর্চা: দীনেন্দ্রনাথ ঠাকুর সম্পাদিত

শুপ্ত অতুলচদ্র: কাব্যজিজ্ঞাসা

খপ্ত নলিনীকান্ত: Tagore, a great poet, a great man.

গুপ্ত মনোরঞ্জন: রবীন্দ্রচিত্তকলা

গ্রাউনে রেনি: The Civilisation of the East.

ঘোষ, এস কে: Sri Aurobindo on Indian Aesthetics.

ঘোষ মনষোহন: প্রাচীন ভারতের নাট্যকলা

দোষ শান্তিদেব: রবীক্রসঙ্গীত চক্রবর্তী অজিত: কাব্যপরিক্রমা

চক্রবর্তী আর এন

সম্পাদিত: Early works of Abanindranath Tagore.

চট্টোপাধ্যায় বঙ্কিমচক্ত্র: আনন্দমঠ চট্টোপাধ্যায় সভীশচক্ত্র: ভত্তভিজ্ঞাসা

চট্টোপাধ্যায় স্থনীতিকুমার: Master Artist and Innovator.

চতীদাস: শ্রীরাধার পূর্বরাগ

চৌধুরী প্রবাসজীবন: Tagore on Literature and Aesthetics,

রবীন্দ্রনাথের সৌন্দর্য দর্শন

চৌধুরী বিশ্বপতি: কাব্যে রবীন্দ্রনাথ

চৌধুরাণী ইন্দিরাদেবী: The Music of Rabindranath Tagore.

क्रमन्नाथ: त्रम्भकाश्य

জার্নাল অব দি ইপ্তিয়ান নোসাইটি অব ওরিয়েণ্টাল আর্ট (স্থবর্ণ জয়ন্তী সংখ্যা)। জার্নাল অব ঈস্থেটিক্স্ এগু আর্ট ক্রিটিসিজিম্ ১৯৪৮-৫০

জীফ পল: Semantic Analysis.

জীমার: The Arts of Indian Asia.

জেনির: The Theory of Mind as pure Act. জেনার: Outlines of Greek Philosophy.

ঠাকুর অবনীন্দ্রনাথ: বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী, ভারত শিল্পে মৃতি,

ভারত শিল্পের ষডঙ্গ, ঘরোয়া।

ঠাকুর রবীন্দ্রনাথ: অচলায়তন, অরপরতন, আকাশ-প্রদীপ, আত্মশক্তি,

আধুনিক সাহিত্য, আশ্রমের রূপ ও বিকাশ, ইতিহাস, উৎসর্গ, ডাকঘর, গীতাঞ্চলি, ধর্ম, Modernity in Literature, Religion of Man, যাত্রী, সাহিত্যের পথে, সাহিত্যের স্বরূপ, শান্তিনিকেতন, শিক্ষা, শ্রামলী, পঞ্চত্ত Personality, Religion of an Artist, ঋতু

উৎসব, কালমুগয়া, কালের যাত্রা, কল্পনা, কালাস্তর, চিরকুমার সভা, চৈতালি, চিত্রাঙ্গদা, চিত্রলিপি,

চিত্রবিচিত্র, ছিন্নপত্র, জীবনস্থতি, জন্মদিনে, ডাকঘর, তপতী, তাসের দেশ, খাপছাড়া, পরিশেষ, পরিচয়, পথে ও পথের প্রান্তে, পুনশ্চ, প্রান্তিক, প্রভাত

मन्नीज, मन्द्रामन्नीज, बनाका, बनवानी, विनाम

অভিশাপ, বিবিধ প্রসঙ্গ, বীথিকা, বিশ্বপরিচয়, শেষ লেখা।

ডোনান্ড্ৰন্ন আই: Essays in Criticism.

ডিউই: Philosophy of Civilisation.

ডিজাইন এণ্ড ফিগার

কাজি: E. G. Tangerman.

ডিজাইন এণ্ড এক্সপ্রেশান

हेन् पि ভিজ্যাল আউস: F. A. Taylor.

ডিজাইন্ ফর আর্টিটস্

এণ্ড ক্রাফটসমেন: Louis Wolchonok.

তৈতিরীয় উপনিষদ

म्ख शीरतक्रासाहन: Contemporary Indian Philosophy.

मारङ: Epistle.

দাশগুপ্ত শশীভূষণ : শিল্পলিপি।

দাশগুপ্ত স্থারকুমার : কাব্যালোক।

দাশগুপ্ত হুরেন্দ্রনাথ: কাব্যবিচার, Fundamentals of Indian Art,

দে বিষ্ণ: Rabindranath Tagore-Our Modern

Painter.

ধনপ্রয়: দশরূপক

ধাওয়া: History of Symbolism.

ৰন্ধ, এ: The aesthetic theories of Kant, Hegel

& Schopenhauer.

নরবানে ভি. এম : The Ethics of Rabindranath Tagore.

নন্দী স্থীরকুমার: Aesthetics of Romain Rolland, An

Enquiry in to the nature & Function of Art, On Aesthetic & Ethical values, Studies in modern Indian aesthetics, রবীক্রদর্শন অধীকণ, ললিডকলা ও জনমানস,

রপান্তরের তুর্গমপথে, দর্শন-চারিত্র্য।

নাত্ৰ মিণ্টন সি: Structure and the Judgment of Art.

নিবেদিতা নিষ্টার: Art reviews in modern Review, ১৯০৭

এবং ১৯: ।

নিয়োগী পৃথীশ: Centenary Folio of Tagores Paintings.

পণ্টি, মেরিলিন: The Phenomenology of perception.

পুনেকর শংকর মোকাসি: The later phase in the development of

W. B. Yeats.

• १२*৮* नम्पन**्य** 

মেড়া: Republic; Ion; Phaedrus; Complete

Works of Plato.

পুতাৰ্ক: How a youngman ought to study

Poetry.

প্রিশিপলস্ অব আট হিষ্টি: Heinrich Wolfflin.

ফলকেনবৰ্গ বিচাৰ্ড: History of Modern Philosophy.

ফাইফ্ ভব্লা স্থামিণ্টন: Aristotle's Art of Poetry.

ফাউডেশনস অব মডার্ন

পার্ট: Amadee Ozanfant.

ক্লাই রোজার: Vision and Design.

ফোবেল: Education of Man.

বউমগার্টেন: Aesthetica.

বওমার, এস: An Introduction to Tagore's

Mysticism.

বওয়ার অটো: Die Nationalitatenfrage und die

Sozialdemokratie.

বওয়িক: On the Laws of Japanese Painting.

বস্থ, এদ এন: The Art of Pirandello.

বন্দ্যোপাধ্যায় অসিত কুমার: সাহিত্য জিজ্ঞাসায় রবীক্রনাথ

বন্দ্যোপাধ্যায় কণক: রবি পরিক্রমা।

वत्नाभाधाम हित्रभामः त्रवीक मर्भन,

রবীঙ্কশিল্পতত্ত।

বস্থ অরবিন্দ: The Integration of Spritual Exprience.

বস্থ, এ: Dr. Brojendra Nath seal as a literary

Critic.

বহু ধীরেন্দ্রমোহন: আচার্য ব্রক্তেনাথ শীল।

विदिकानमः श्रामी: श्रामी विदिकानतमः वानी ७ तहना।

বিফুপুরাণ:

বৃদ্ধ যোষ: অথশালিনি

্বেল ক্লাইভ: Art.

ব্যাবিট, আরভিং: The New Laokoon.

ব্যাক ম্যান্ত: Language and Philosophy.

ব্রজেন্ত্রনাথ শীল: পশ্চিমে ও পর্বে রবীন্দ্রনাথের আদানপ্রদান:

শতবাধিকী গ্রন্থ।

বাডলি: Appearance & Reality.

ব ক কপাট: Great Love

বিনিয়ন: The Flight of Dragon.

বিভাধর: একাবলী

বিশী প্রমথনাথ: রবীক্রকাব্য-প্রবাহ

রবীন্দ্রনাট্যপ্রবাহ

রবীন্দ্রনাথের ছোট গল্প

বুলো মার্গারেট: Psychical distance as a factor in Art

and an Aesthetic Principle

বুচার: Poetry & Fine Arts

বিশ্বনাথ: সাহিত্য দূৰ্পণ

বোপদেব: মুক্তাফল

বার্নার্ড বোসাংকে:

History of Aesthetic

Principle of Individuality & Value

বেশ্ট বেটোন্ড: Three Penny opera: The life of Galileo,

Man is man; Mother Courage; Baal;

Dream in the night; The Rise and fall of Mahoganny city; The Exception and the Rule; The Measures taken; The seven deadly sins; Caucasian chalk circle; The good woman of

Setzuan; Puntilla and her man Malti.

ভট্টাচার্য বিষ্ণুপদ: কাব্য কৌতুক

**সাহিত্য মীমাং**সা

ভবত: নাট্যশাস্ত্র

বায় বিনয় গোপাল: The Philosophy of Rabindranath Tagore

800 নন্দনতত্ত

বীড হার্বাট : The Meaning of Art

শ্রীমধুস্থদন সরস্বতী: ভগবন্ধ ক্রিবসায়ন।

মশ্বটভট: কাব্যপ্রকাশ মহিমভট: বা জিবিবেক

মারসেল গ্যাব্রিয়াল : The Metaphysical Journal

বৰীক্ষনাথ মালা গুণময়:

Paradise Lost যিণ্টন :

মরে জি. আর. জি.: Aristotle

ম্থোপাধ্যায় ধ্রজটিপ্রসাদ: Tagore's Music

মুখোপাধ্যায় প্রভাতকুমার: রবীক্রজীবনী

মথোপাধ্যায় ড: রমারঞ্জন: Literary Criticism in ancient India;

বসসমীক্ষা

ম্যাকটেগার্ট : Studies in Hegelian Cosmology মৈত্র স্থশীল কুমার: Studies in Philosophy & Religion

বঁমাবঁলা: John Christopher,

People's Theatre,

Beethoven the Creator,

Life of Tolstoy,

Life & Gospel of Vivekananda.

র লা এবং টেগোর: Ed. Alex Aronson & Krishna Kripalani

ব লৈ' Alex Aronson

রাজা কে কে: Indian Theories of Meaning

রাধাকফন সর্বপল্লী: Philosophy of Rabindranath Tagore

বায় নীহার্রঞ্ন: রবীক্রদর্শনের ভূমিকা,

> বাঙালীর ইতিহাস, An Artist in life

রায় দিলীপকুমার: Among the Great

শ্রীরূপগোস্বামী: ভক্তিরসামতসিমু, উজ্জলনীলমণি

লাটা আর: Monadology

Das Wesen Der Kunst ল্যাং কোনরড়:

ল্যাংফেল্ড হার্বার্ট দিডনি: The Aesthetic Attitude

লিষ্টোয়েল: A Modern History of Aesthetics

A Critial History of Modern Aesthetics

नुन ভাাन: The Arts of Mankind

লেজনি, ভি: Rabindranath Tagore: his personality

and work

শোয়েগলার এ: History of Philosophy

লোয়েনফেল্ড মার্গারেট: Play in Childhood

শারদাতনয়: ভাবপ্রকাশন

শোপেনহয়ার: The world as Will and Idea

শাস্ত্রী কে. এস আর: Rabindranath Tagore: Poet, Patriot,

Philosopher

পারশি, বি, শেলী: A Defence of Poetry

শীল ব্ৰন্থেৰ্ডাঃ): Positive Sciences of the Ancient Hindus,

New Essays in Criticsim, Autibiography,

Quest Eternal

শ্রীবান্তব, এন এল: The Philosophy of Rabindranath

Tagore

ষ্টিফেন ও ব্রাউন: Realm of Poetry

ষ্টিফেন জভিগ: Romain Rollnd: The Man and his

work

ষ্টাইলদ্ ইন পেন্টি: Paul Zucker

ষ্ট্রাবোঃ Geography

ষ্টেম, ডব্ল, টি: The Philosophy of Hegel

সরকার বিনয় কুমার: Creative India

The Aesthetics of Young India

Tagore's Chitralipi

সরকার স্রসীলাল: রবীন্দ্রকাব্যে তায়ী পরিকল্পনা

সাস্তায়ন জৰ্জ: The Sense of Beauty

সেখনা কে ডি: The Poet of Integralism

৪৩২ নন্দনতত্ত্ব

দেন প্রবোধচন্দ্র: রবীন্দ্রনাথের ধর্ম চিস্তা

সেন তারকনাথ: Keat's Idea of Beauty

সেনগুপ্ত স্থবোধচন্দ্র (ডাঃ): রবীন্দ্রনাথ

দেলকাৰ্ক, জে, বি : Ethics & Aesthetics of Modern Poetry

স্পিয়ারিং: The childhood of Art

স্থোর ষ্টিফেন: The Destructive Element

হৃদার এরিক: Ordeal of Change

হাউসমাান্ এ, ই: The name and nature of Poetry

श्नानात श्रीतानान: Hegelianism and human Personality

হার্টম্যান এন: এথিকস্

হেগেল: Philosophy of Fine Arts (Osmaston

edition)

হিরিয়ানা এম: Outlines of Indian Philosophy,

The Essentials of Indian Philosophy

হোন্নাইটহেড এ, এন: Adventure of Ideas

হুইটম্যান ওয়ান্ট: The Grass

হক সিডনি: The Import of Ideological diversity

ভূল্মে জে, ই: Speculation

## A-PA-SS

পরিভাষা-পজী

অগ্রগামী ক্যায় সমবায়—Progressive Train of Reasoning

অতিপ্রাকৃত—Supernaturalism

অতিবন্ধবাদ-Surrealism

অন্তত-Marvellous

অর্থাপত্তি-Logical Postulation

অগ্নোতক পদ—Non-Connotative Term

অধম-Bad

অধীন বিপরীত বচন-Sub-contrarey Proposition

অন্বস্থা-Vicious Infinite

অনিতাদোষ—Faults

অফুকরণ, অফুকৃতি, অফুকার—Imitation, Mimesis

অন্যানিষ্ঠ —Categorical

অন্যাশ্রয়---Mutual dependence

অনুকুল বচন —Subaltern Proposition

অমুকরণবাদ—Copy Theory

অনুগায়্ব—Consequent

অমুভৃতি বিরেচন—Katharsis

অমুমান, অমুমিতি—Inference

অমুষক — Association

অনেকার্থক---Equivocal

অন্তরাবর্তন—Inversion

অনুনিষ্ঠ—Hypothetical

অন্যায়---Unjust

অৰ্থী-Affirmative

অন্তমত—Alternative theory

४७७ नम्बर्ख

व्यवशी विकल्लाग्र-Constructive dilemma

অপদ শব্দ-Acategorematic word

অপরতম জাতি—Infima Species

অপরিহার্য আগস্কুক ধর্ম—Inseparable Accidens

অপ্রধান পদ বা পক্ষ-Minor Term

অপ্রধান ( হেতুবাক্য ) বা পক্ষাবয়ব—Minor Premise

অপ্রস্তত—Non-Contextual

অবচ্চেদক—Differentia

অবয়ব-Physique

অবধারণ-Judgement

অব্রোহালমান—Deductive Inference

অবস্থবাদ-Formalism

অবরোহ তর্কশাস্ত-Deductive Logic

অবেক্ষণ—Observation

অব্যাপক বচন—Particular Proposition

অব্যভিচারী সম্বন্ধ—Invariable relation

অব্যাপ্য পদ—Undistributed term

অভাববাচক বা নঞৰ্থক পদ—Negative term

অমাধ্যম অনুমান—Immediate Inference

অলংকার -- Ornamentation

অলংকারশাস্ত্র—Poetics

মসম্পূৰ্ণ ক্ৰায় — Enthymeme

অদীম পদ—Infinite term

আকার—Form

আকারগত—-Formal

আকারগত সভ্যতা—Formal Truth

আকাজ্ঞা—Expectancy

আহুপাতিক—Proportional

আত্মবিচ্যুতি, আত্মসাতন্ত্রীকরণ—Desubjectification:

আত্মাশ্রয়—Self-dependence

आपर्निविष्ठ विकान—Normative Science

जानम-Transcnental pleasure

আবর্জন—Conversion

আবয়বিক—Physical

আবস্থিক বচন - Necessary Proposition

আরোহমূলক তর্কশাস্ত্র—Inductive Logic

আ্রোহাভান —Process Simulating Induction

আসঙ্গ —Association

উদ্বেম—Good

উদ্দেশ্য—Purpose

উদ্বেশ্যতীত উদ্বেশ্য—Purposiveness without a purpose

উপমা, উপমাহমান -Analogy

উপজাতি —Species

উপাধি -- Attribute

উহাবয়বী ভায়শুৰ্ল--Sorites

একবাচক পদ বা বিশেষপদ-Singular Term

একশান্দিক পদ—Single worded Term

একার্থক পদ---Univocal Term

একরূপতা বিধি ( প্রকৃতির )—Law of Uniformity of Nature

কবিতা -Poem

-কাব্য —Poetry

কাব্যকলা-Art of Poetry

কলা, কলাবিছা বা প্রয়োগবিছা-Art

কারুকলা---Craft

কাৰ্যকারণ সম্মাবিধি—Law of Causation

করুণ-Tragic

কল্পনা-Hypothesis; Imagination

কোভ-Agitation

শভীরতা (পদের)—Intension or Depth

- Music

৪৩৮ নন্দনতত্ত্ব

তম: —Hardness

গীতিকলা—Art of Music প্তৰ-Quality গুণবাচক পদ-Abstract Term গৌণসংস্থান পরিবর্তন--Indirect Reduction ঘোষক বচন-Assertory Proposition চক্রক—Circle চক্ৰক দেখি-Fallacy of Argument in a Circle ъбі-Practice চৰ্বা-Intense practice চমৎক্রতি—Charm চারুকলা, চারুশিল্ল-Fine Art চিন্তা-Anxiety চিন্তা-Thought চিস্তার মূল-সূত্রাবলী—Fundamental Principles of Thought চিত্ৰকলা-Painting চিত্ৰী-Painter চিত্ৰকল্প—Imagery চক—Design ছবি, প্রতিজ্ঞায়া—Image জটিলাবৰ্তন—Conversion per accidens জাতি--Class জাতিবাচক পদ--Class-name; General term खान-Knowledge खाननिष्ठ विखान-Positive Science ভক্ৰাজ— ভক্ৰিজ্ঞান—-প্ৰমাণশাস্ত্ৰ— তাৎপর্য---Purport

তাদাত্ম্য নিয়ম বা } Law of Identity একরপতা বিধি }

তুলনা—Comparison

তুলি---Brush

তুল্য---Comparable

क्रिवा—Divinity

তুৰ্বল আয়-Weakned Syllogism

দু:খ—Sorrow

লোভক নাম—Connotative Term

গ্ৰোভনা—Connotation

দ্বিকল্প-ক্যায় - Dilemma

দ্রবাবাচক পদ—Concrete Term

ধারণা --Concept

नाम-Name

নিত্যদোষ —Blemishes

নিজা—Sleep

নিরপেক বচন—Categorical or Unconditional Proposition

নিরপেকামুমান—Immdiate Inference

নিশ্চয়বৃদ্ধি—Belief

নিশ্চিতি—Modality

নিশ্চিত সম্বন্ধ—Invariable Relation

নিষেধাত্মক—Destructive

নিষেধাত্মক দ্বিকল্প-স্থায়—Destructive Dilemma

নিয়ত পূৰ্ববৃত্তি স্বভাব—Invariable antecedent

নিংশেষ গণনাভিত্তিক আরোহ—Induction by Complete

Enumeration or Perfect Induction

ভান্ন বা মাধ্যমান্তমান—Syllogism

শ্বায় সম্বায়-Polly Syllogism or Train of Syllogistic

Reasoning

88•

ৰুত্য -- Dance

নৃত্যনাট্য—Dance Drama

श्रम—Term

পুরক—Condition

পরতম্বার্থবাচক শন্স—Syncategorematic word

মন্দ্রম ভড

পরজ্ঞাতি—Genus

পরতন্ত্রীকরণ---Objectification

পরতম জাতি—Summum Genus

পরিকল্পনা-Plan, design

পরিহার্য আগন্ধক ধর্ম—Separable Accident

পরিপ্রেক্ষিত—Context

পরীক্ণ-Experiment

প্র্যাপ্ত হেতবিষয়ক নিয়ম—Law of Sufficient Reason

পুরোগায়ব বা পুরোবৃত্তি-Antecedent

প্রতিলোম ভেদ—Inverse Variation

প্রসঙ্গ—Context

প্রস্তত—Contextual

প্রাসন্ধিক অর্থ—Contextual meaning

প্রত্যক-Perception

প্রত্যন্ন—Idea

প্রকৃতি-রস—Basic Rasas

প্রকৃতিবাদ—Naturalism

প্রাকৃত—Natural

প্রধান পদ ( সাধ্য )—Major Term

প্রধান হেতৃবাক্য বা সাধ্যায়ব—Major Premise

প্রাত্যন্তিক—Epilogue

শ্ৰেষ-Pleasant

বচন-Proposition

বৰ্ণনা—Description

44-Matter, Thing

বন্তুগত সভ্যতা---Material Truth

বস্থবাদ - Realism

বাস্তব-Real

বান্তবতা—Reality

বহুশান্দিক পদ-Many Worded Term

বাক্য-Science

বাচ্যাবাচকভাব-Relation of the signifier and the signified

বাচ্যার্থ—Denotation

বিকল্প প্রতিষেধনিয়ম -- Law of Excluded Middle

বিকাশ—Blooming

বিকেপ-Perplexity

বিজ্ঞান—Science

বিধেয়ক—Predicables

বিপরীত পদ -- Contrary Term

বিবরণ—Description

বিভন্ন - Division

বিভন্নভিত্তি - Fundamentum Divisionis

विक्रक वा विद्राधी शृष -- Contradictory Term

বিরূপ বচন—Opposed Proposition

বিরূপাত্মান—Inference by opposition

বিশেষ পদ - Singular term

বিশ্লেষক বচন -- Analytical Proposition

বিষয়—Content

বিস্থৃতি—Extension

বিস্তার—Expansion

বিক্ত---Unnatural

বিকল্পিক বচন—Disjunctive Proposition

বৈয়াকরণ—Grammarian

ব্যতিরেকী বচন—Negative Proposition

ব্যবহারিক বিজ্ঞান-Practical Science

৪৪২ নন্দনতত্ত্ব

ব্যভিচারী—Transient

ব্যষ্টিবাচক পদ—Distributive Term

ব্যাপকতা—Quantity

ব্যাপক বচন--- Universal Proposition

ব্যাপ্তি ( পদ )—Distribution of Terms

ব্যাপ্য পদ-Privative Term

বাাধি-Sickness

বিবর্তন —Obversion

বিবর্তনপূর্বক আবর্তন বা সমবিবর্তন—Contraposition

বিপরিবর্তন —Inversion

ব্যঞ্জনা—Suggestiveness

বীভংগ—Disgustful

বীর-Heroic

ভয়ানক—Frightful

ভাববাচক পদ বা সদর্থক পদ -- Positive Term

ভাস্বৰ্য—Sculpture

ভূয়োদর্শন মাত্রাভিত্তিক আরোহ—Induction by Simple

Enumeration.

মদ--Intoxication

মধাম -- Mediocre

মধ্যমপদ (হেতু )—Middle Term

মাতুষ-Human being

মিথ্যাত -Falsity

মিশ্র-ন্যায়---Mixeed Syllogism

মৃতি ( কায়ের )—Mood

মৃতি -Figure, Statue

মৌলিক অমুভূতি—Intuition

মৌলিক ন্যায়—Fundamental Syllogism

যৌগিক বচন -Compound Proposition

রুদাভাদ-Semblance of Emotion

বুজ—Fickleness

রস—Emotions

রস্বিরোধ-Antinomy of Emotions

त्रोज-Furious

লকণ---Definition

লক্ষণ দোষ-Fallacy of Definition

লক্ষণা---Indication

শন-Word

শিল্প -Art

शिल्ली-Artist

শৃকার — Erotic

শাস্ত—Calm

শ্ৰেয়—Good

শ্রেণীকরণ—Classification

স্ত্-Goodness

সরল বচন -Simple Proposition

সদৃশাহ্যান—Eduction

সঙ্গতি—Consistency

সঙ্গীত--Music

সত্যতা—Truth

সদৃশ যুক্তিভিত্তিক অমুমান—I'arity of Reasoning

সমষ্টিবাচক পদ—Collective Term

সম্বন্ধ-Relation

সম্ভাব্য-Probable

সহাবস্থান—Co-existence

স্ম্থাব্য বচন-Problematic Proposition

সহোপজাতি —Co-ordinate Species

স্থাপত্য-Architecture

সুলারোহ—Approximate Generalisation

স্হম্মিতা-Empathy, Einfuhlung

স্থা, প্ৰতিভান—Intuition স্ভাবাদ—Intuitionism সংবেদন-Sensation সংজ্ঞা বা লক্ষণ—Definition সংশ্লেষক বচন—Synthetic Proposition সংস্থান ( ভায়ের )—Figure সাপেক পদ-Relative Term সামান্ত পদ-General Term नागीभा-Proximity সামান্যাভিকরণ—Colligation of facts স্বাৰ্থানুমান-Inference of Informal type সাক্ষাৎ প্রাপণ-Direct Reduction ছায়ী —Permanent সিদ্ধান্ত—Conclusion স্থ-Pleasure স্বতন্ত্রার্থবাচক শব্দ—Categorcmatic Word হান্ত—Comic, Laughter হেত ( মধ্যম পদ )-Middle Term হেতু বাক্য বা যুক্তিবাক্য-Premise হেত্বাভাস—Fallacy

## ন-ক্ষনভজু নিৰ্ঘণ্ট

অউরিগ্নেশিয়ান যুগ পৃঃ ৩৪১ অগডেন রিচার্ড পৃ: ১৫২ অগ্রসীয় শিল্পকলা পঃ ২২৪ অগষ্টিন, সেণ্ট পৃঃ ৬ অঙ্গতা পৃ: ৭• অডিয়াল অফ চেঞ্জ পঃ ১৪৫ অতিক্রমণ, রূপলোক পৃঃ ২৪৪ অতি বিমৃতি পঃ ২২১ অতিরিক্তের রস রাজত্ব পৃঃ ২৮৮ অতৃপ্তি স্বৰ্গীয় পৃঃ ১৪ অদিপিউস পঃ ১৭৫ অধিকারবাদ, শিল্পে পৃ: ২৪৯ অনধিকার, শিল্পের পৃঃ ৩২৩ অনগ্যতা পৃঃ ২১৫ অনন্য বান্তব পৃ: ২১৯ অনীহা পৃঃ ১৯ অকুকৃতি পৃ: ৩০৯ অহ্বত আশ্রয়ী পৃঃ ৩০৮ অন্তক্বতিবাদ পৃঃ ২১৮ অমুকারী পৃঃ ৫৪ অমুভৃতি পৃ: ২১৪, ২৮০ অহভাব পৃ: ২০৭ ष्यस्त्र हि शृः ७ অনুভভাষণ পৃঃ ২৭৮

অন্নদামকল পৃ: ১৫৭

অপূর্ব বস্তু পৃ: ২১৫, ৩৫৬ অপূর্ব বস্তু নির্মাণক্ষম প্রক্তা পৃ: ২১৪ অপ্রয়োজনের লীলাক্ষেত্র পৃঃ ২৮৮ অপ্রয়োজনের প্রয়োজন পৃ: ৩৫, ১১৩, অপ্রত্যক্ষ সাধনা পৃ: ৩১০ অবচেতন, মনোলোক পৃ: ১২৩ অবনীন্দ্রনাথ পৃঃ ৬১, ৭৩, ৭৪, ৭৫, ৭৯, ٥٠, ۵8, **٦**٤, ۵٩, २٩১, ২৭৩, ৩০৯, ৩১৬, ৩৩৩ অবিপশ্চিতাম্ মতম্ পৃঃ ৩১৭ অবিনয় পু: ৭১ অভ্যাস পৃঃ ১৪৪ অভাব, রূপের পৃঃ ৩৪৪ অভিনয় নৈপুণ্য পু: ২৬৯ অভিনেতা পৃঃ ১৭২-১৭৯ অভিনেত্রী পৃঃ ১৭৬ অভিমন্থ্য পৃ: ১০০ অভিনবগুপ্ত পৃঃ ১০৬, ১৫৬, ১৬৯, ২৭১ অভিজ্ঞান শকুস্তলম্ পৃ: ১৬৫, ২৩৭ অমর্ত্যের স্পর্শ পৃ: ২৩৫ অমল পৃঃ ১৯৯, ২০১

অমিত্র-ছন্দ পৃ: ১৮০

অলংকরণ শিক্ষা পৃঃ ১৫৬

অযোধ্যা পৃ: ১৪৭

অশেষের উপলব্ধি পৃ: ২৯৬ অশ্বখামা পৃ: ২৮, ২৯ অসংযোগ (non-communication) পু: ৩১৩

অন্তিবাদী দর্শন পৃঃ ১৮৪ অসীমতাতত্ত্ব পৃঃ ২১৮ অস্থনর পৃঃ ২২৪ আইনষ্টাইন এ্যালবার্ট পৃঃ ১৪৭, ২০৪,

3 61-

আবন পৃ: ৩৮, ১১৪
আকাশ প্রদীপ পৃ: ৬২
আকিমিডিস পৃ: ১৪৬, ১৪৭
আথ্যানভাগ, নাটকের পৃ: ২২৮-২২৯
আগম পৃ: ১৮০
আঙ্গিন, মঞ্চ পৃ: ২১০
আর্ট, রেনসা পৃ: ২৩৪
আর্ট বৌদ্ধ পৃ: ২৩৪
আর্ট হেলেনিক ২৩৪
আর্ট হেলেনিক ২৩৪
আর্ট রেপছা পৃ: ৩৫২
আর্টের প্রছা পৃ: ৩৫২
আর্টের প্রকরণ পৃ: ৩৪১, ৩৫২

পૃ: ૨૨৩

আত্মদর্শন পৃ: ১৬ আত্মনিবেদন পৃ: ২০৯ আত্মপরিচয় পৃ: ১৯৭, ১৯৮ আত্মবিচ্ছিন্নডা (Self-alienation)

আত্মজীবনী (Autobiography)

পৃঃ ১৯০

আত্মার স্বাক্ষর পৃ: ৩৩৮ আত্মিক কর্ম পৃ: ৩২৪ আত্মোপলন্ধ পৃ: ২৮৩
আদর্শায়িত রূপ পৃ: ২৭৯
আধুনিক সমালোচক পৃ: ২৮৫
আধ্যাত্মিক মূল্যায়ন (শিল্পের) পৃ: ২৪৫
আনন্দ পৃ: ২৪৪
আনন্দাহুভ্তি পৃ: ১২৪
আনন্দ, শৈল্পিক পৃ: ৩০৯
আনন্দবর্ধন পৃ: ১৬৫, ১৬৬, ১৬৯,

আনন্দ কেণ্টিশ কুমারস্বামী পৃ: ৩০৫, ৩৫৩

আনন্দ রস পৃ: ২৯৯
আনন্দলোক পৃ: ২৯৮
আর্নিট পৃ: ১৭৩, ১৭৪
আন্তর প্রয়োজন পৃ: ২৭৫, ৩৩৯
আনা ক্যারেনিনা পৃ: ১৩৫
আবর্তনমূলক মানবচেতনা পৃ: ২২৫
আর্য নাটক পৃ: ২৪৯
আর্য শিল্প পৃ: ৩৫৭
আর্যবাণী, শিল্পশান্তের পৃ: ৩২৩
আবিক্তনেল পৃ: ৪৪, ১১৪, ১৪২, ১৫৪,

আরিন্ততলীয় মধ্যপদ্বা পৃ: ২৫০
আরোগ্য গৃ: ২৯৪
আলংকারিক পৃ: ৩০১, ৩০৫
আলপনা পৃ: ২৬৬
আলিংটন, বরিম্মন পৃ: ১৩২
আবেশ্যক নিযুক্তি টীকা পৃ: ১৮০
আবেগ পৃ: ২, ১৩১
আবেগের বেগদীলতা পৃ: ২৭০

আমি (কবিতা) পৃ: ৩৬৭
আত্মাদন রসের পৃ: ২৭৩
আড়ম্বরশ্ণ্যতা শিল্পের পৃ: ৩০৭
আহ্মাদন, রসের পৃ: ২৭৩
আহ্মিক গতি পৃ: ১০৩
ইউরেকা পৃ: ১৪৬
ইউনিভার্ম্যালিটি পৃ: ৬৫, ৬৬, ৬৭,

ইকলেকটিক পৃঃ ৩০৭ ইডেন পৃঃ ১২৫ ইডালীয় নন্দনতত্ত্ব পৃঃ ২৬৫ ইতিহাস, শিল্পের পৃঃ ২২৭ ইতিহাস, সাহিত্যের পৃঃ ২২৭ ইনসিডেন্টালস্ অব দি ওল্ড

ওয়ার্কদ (ব্রেশট) প্র: ২০৬ ইণ্ডিভিডুয়ালিজম্ পঃ ৯৬ ইণ্ডিভিডুয়ালিটি পু: ৩৪১ हेम्खान পुः २२¢ ইন্দ্রিয় সংবেদন প্র: ১৭ ইন্দ্রিয়োপাত্ত প্: ১৩৪ ইমেজ পঃ ২৯০ ই্মেজারি পৃঃ ২৮৯ ইমেজিসম্ পৃঃ ২১৮ ইমোজেন পৃঃ ৪৯ ইয়াগো পু: ৪৯, ২৮৫ ইলোরা পৃ: ৭• ঈজিপদীয় শিল্প পৃঃ ২২৪ केट्यांशनियम् श्रः २८১, २८२ ঈশরচন্দ্র বিভাসাগর পৃ: ৮১ উইন্টার্স ওয়াইভর পঃ ২০২

উইংকেলম্যান পৃ: २२६ উদ্ভ্ৰান্ত প্ৰেম পৃ: ২৩৫ উদ্দেশ্যবিহীন উদ্দেশ্য পৃঃ ৩১১ উপচেতনা, অন্ধকারের পৃ: ২০০ উপনিষদ পঃ ৩৪, ৮৪, ২৪৫, ২৯২ উপনিষদকার প্র: ২৫৯ উপমান পৃঃ ৩১৩ উপাখ্যান, প্রেমের পু: ২৫৫ উপাদনা, বৈরাগ্যময় পঃ ১৯৮ উমা প্র: > • উল্লাস, সৃষ্টিস্থথের পঃ ২৭৫ উমিলা পঃ ২৭৩ ঋণাত্মিক শক্তি পু: ৮৩ ঋত পৃ: ৩৪, ৩৫ একনায়কতন্ত্র পৃ: ১২ একেষাংমতম্ তত্ত্ব পু: ৩১৭ এডোনিস্ প্: ১১৯ এ. বি. থিয়েটার প্র: ১৮৩ এ্যাপোলোনীয় পৃঃ ১১, ৩৮৭, ৩৮৮ এ্যাবসার্ড নাটক প্র: ১৪২, ১৭৮ এ্যাবসোলিউট, হেগেলীয় পু: ৩২৮ ध्यम्प्राथि पु: ১১२, २०२ **थनिकार्विष, त्रांगी भुः ১**१৮ এলিফান্টা গুহা পৃঃ ৩৬• এলিয়ট, টি, এস্ পৃ: ৫৬, ৮২, ৮৬, ২৮৫ এলিস্, হ্বাডলক পৃ: ১৯ এশীয় শিল্পধারা পৃ: ৩৫৬ এশিয়াটিকের জীবন পৃ: ২৪৭ এষণা, শিল্প পু: ৩২০ **थानि, इनियानि शः ऋ**०

ঐচ্ছিক ক্রিয়া প্র: ৩০০ ঐতিহাসিকতা প্র: ২২৩ ঐতিহ্ন, ভারতীয় পৃঃ ২৩৭ ওকাকুরা পৃঃ ৩০৬ खरशरना भुः ७०, ७১, ७७, ३२, ১१১ ওপেন হাইমার পৃঃ ২০২ ওরিয়েণ্টাল আর্ট পঃ ২২৫ ওরিয়েন্টাল আর্ট সোসাইটি প্: ২৫১ ওরিয়েণ্টাল স্ল অফ্ আর্ট পঃ ২৫৮ अभिग्रानिम् (Oceanes) श्रः २२६ ওন্তাদ, মুসলমান পৃ: ২৪৯ প্রয়াটসন্ পৃঃ ১০৮ ওয়ার্ডস্বার্থ পৃঃ ১০৭, ১৪০, ২৭৬ ওয়ান্ট হুইটম্যান্ পঃ ২৬১ ঔপন্যাসিক পৃঃ :৩৫ ঔপপাতিক প্: ১৮০ कर्ष भुः २१, ১८१, ১৯১ কনফিগারেশন তত্ত্ব পঃ ১৫০ কমিউনিকেশন তত্ত্ব পৃ: ১৫২ কপারফিল্ড, ডেভিড পৃঃ ১৩৫ कवि-कल्लना शः ३८৫ কবিত্ব ভাব, সঙ্গীতের পৃঃ ২৫• কবির, হুমায়ুন পৃঃ ২৭২ কবিরাজ রাজ পৃঃ ২০০ কবীর পুঃ ৩২৪, ৩২৫ কম্পোজিশন্ পৃ: ২৫৭ कनाविनाम शः ১৮० কলারসিক পৃঃ ৩০৫ কল্পনা প: ১৩, ১৩৫, ১৩**৬**, ১৪•, 38<del>2</del>, 384, 389, 238

কল্পনা, গ্রীকেডর পৃঃ ২২৪ कन्ननावाम शः ১०१, ১०৮ কল্পত্তার্থ প্রবোধিনী টীকা পৃঃ ১৮০ কলিংউড পৃঃ ৩৭, ৫২, ৬৮ কাজিনোভিঙ্কি পৃ: ৯৮ কাফকা ফ্রাঞ্জ পৃঃ ১৮৫, ১৮৬ कावा, मीर्चभमी भः २১७ কাব্য-প্রাণ পৃ: ১৫৫ কাব্য-লক্ষণ পৃ: ৩৪৭ কাব্যাদর্শ পঃ ১৫৭ কাপ্ট, ইম্যাম্বয়েল পঃ ২২, ৩৫, ৮২, 26, 26, 220, 022 কাল-মানসিকতা পৃঃ ২৩৫ कालिमाम श्रः ६१, ३७३ কার্ল মার্কসের নন্দনতত্ত্ব পু: ৪১৮, ৪২০ ক্লাইভ বেল পৃঃ ৩২৪ ক্লাদিক্যাল আর্ট পঃ ২২৫ ক্যাথারসিদ্ পৃঃ ৩৪৬ কিউবিজম পঃ ২১৮, ২২৯ कीं हम् भुः १, २२, १३, ११, ११, ४०, ৮২, ৮৩, ৮৪, ১২৭, ২১৫, ২২৫ कूरेन्मि, ডि পৃঃ ১৩৪ ফুন্ডীপৃঃ ২৭, ১৪৭ কুম্ভক পৃ: ১৫৯, ১৬২ কুক-পাঞ্চালের যুদ্ধ পৃ: ৬১ কুস্ম্বরাগ পঃ ৩১২ কুৎসিত পৃঃ ৩৯, ২২৪ কেমেথ, লর্ড পৃ: ১৫ কোণার্ক মন্দির পৃঃ 💁 🦫

্কোপারনিকান পৃঃ ১৪৭

কোরাস পৃ: ১৭৬
কোলরিজ পৃ: ২৭৭
কোরেউ পৃ: ২৭
কোরেউ, ইন্টারনাল পৃ: ২৩৭
ক্যান্দেলিয়া পৃ: ৩০, ২৮৩
ক্যাক্র টমান্দ পৃ: ৮৮
ক্যালিগারো পৃ: ৪৩, ৪৮
ক্লাইম্যাক্স পৃ: ১৭৭, ১৭৮
ক্ষকান্তের উইল পৃ: ২৫৩
ক্রাফ্ট পৃ: ৩৪৭
কোচে, পৃ: ৪৩, ৪৬, ৪৭, ৪৯, ৫৭, ৫৯, ৬৪, ৭০, ১০৭, ১১২, ১১৪, ১১৫, ১৭৫, ১৯১, ২২১, ২৩১, ২৮১, ২৮৪, ৩২০, ৩২৪, ৩৪৭

ক্রোচীয় পরিবেশ পৃঃ ১৮৯ ক্রোচে, নব্য ভাববাদী পৃঃ ২৮১. ক্রৌঞ্চ মিথুন পৃঃ ১৩৭ ক্রিটিসিজম অফ্লাইফ পঃ ২১৩ কোচে-হেগেল-প্রভাবতত্ত্ব পৃঃ ২৮৫ খুড়ো পৃঃ ২৬৯ খেলুডি আর্টিস্ট পৃ: ৩২৮ থেয়াল, শিল্পীর পৃঃ ৩৫১ গ্ৰীষ্ট কাহিনী পৃ: ২৬৩ ক্ষণিক, কালাতীত পৃঃ ২১৯ ক্ষেমন্ত্র পৃঃ ১৮০ গগ, ভ্যান পৃঃ ১৭, ১৭ গণ চেতনা পৃঃ ২১৯ গণ মানসিকতা পৃঃ ২৩৫ গণিত পৃঃ ২২১ **গভার শিল্পরীতি পৃঃ ১৩**৩

গতিপথ, ইতিহাসের পৃঃ ২২২ গভর্মেন্ট স্কুল অফ্ আর্ট পুঃ ২৪৭ গলস্ওয়াদি পৃ: ১৮৬ গারগিয়ালো পৃঃ ৪৩, ৫৮ গান্ধারী পৃঃ ৮২, ৮৩, ২৮৫ গীতবাছ পুঃ ২০৭ গীতবিতান পৃ: ১৬১ গীতি-মাল্য পৃঃ ২৯২ গেইটি থিয়েটর পৃঃ ১৮৩ গোষ্টল্ট পৃঃ ৪৭, ১৫১, ১৭৬ গেস্টুস্ পুঃ ২১• গ্যাসনার, জন পৃ: ১৫২ (गार्टि पुः ७७, ১৮१, २११ গোপিনী পঃ ২৬১ গোষ্ঠী চেতনা পৃঃ ২৩৮ গ্রীক দেবতা পৃঃ ২২৩ গ্রীক নাটক প্র: ১৭৪ গ্রীক রঙ্গমঞ্চ পৃ: ১৭৩ গ্রীক শিল্প পু: ২২৩, ২২৪, ২৩২, ২৪৫ ঘনক্ষেত্র পৃঃ ২১৬ ঘোষ, আয়ান পৃঃ ২৫৩ ঘোষ, মনোমোহন পৃ: ১৬৯ চৰ্চা, শিল্প পৃঃ ৩৩৬ চর্চা, শিল্পশান্ত্র পৃঃ ৩১৬ हम्स्टाप्तव श्रः २१७ চদ্ৰ আশ্ৰিত রূপকথা পৃঃ ২২৫ **চ**क्का शः ५०२ চরিত্র, কর্ণ পৃ: ২১৫ চরিত্রহীন, শরৎচক্রের পৃঃ ২৫৫ চতু:ষষ্টিকলা পৃ: ৩০, ১৮০

জড়বাদ দান্দিক পৃ: ২০৯

চারা, নাগকেশরের পৃঃ ২০১ চিঠি পঃ ১৯৯ চিত্তপট পৃঃ ৩৩৩ চিত্রকলা, হিন্দু পুঃ ২২৪ চিত্রকলা, যামিনী রায়ের পৃঃ ২৫৬-২৬৬ চিত্রক্ষেত্র পৃঃ ২১৬ চিত্রধর্ম, যামিনী রাম্মের পৃঃ ২৬৩ চিত্ৰণ পৃঃ ২১৬ ठिख श्रमर्भनी शुः २१८ চিন্তা নৈতিক পঃ ১০ চিন্তা বিকলন পুঃ ২২১ চিন্তা, হেগেলীয় পুঃ ২৮৩ চীনা শিল্পষড়ক পঃ ৩১৬ চেতনা, অতীক্রিয় পঃ ১৯৮ চেতনা, আত্মজাতি পুঃ ২১৯ চেতনা, স্বজাতি পঃ ২২০ চেতনা, শিল্প পৃঃ ৩২১ চৈনিক শিল্প প্য: ২১৮, ২৩২ চৈনিক শিল্পশাস্ত্র পৃঃ ৩৬২ চৈনিক স্থাপত্যবিদ্যা পুঃ ২২৪ ছক পঃ ১৬২ ছन्म পৃঃ ১२२, ১৯৩, २১१ ছন্দোবদ্ধতা, গাণিতিক পৃঃ ২১৭ ছন্দের গতি ও যতি পৃঃ ১২৪, ১২৬ জগন্নাথ পৃঃ ২০৭ क्रम किरहोकात शः १२, ४०७ क्यापिन श्रः ৮৫ जन्मिति शृः ১२७ জন্মগড় মোহ পৃ: ২১৪

জরাসদ্ধ পৃ: ২০০

জাপানী ছবি পু: ২৪৭ জাপানী শিল্প পুঃ ২১৮, ২৩২, ৩৩৪, 994 জাপানী সৈত্য পৃঃ 🕫 জাষ্টিস পঃ ১৮৬ জিহোবা পঃ ১৪ জীবন দেবতা পৃঃ ২৯৩ জীবন পর্যালোচনা পু: ৩৫৩, ৩৫৪ জীবন সমালোচনা পুঃ ২২৩ জীবনায়ন পৃঃ ২৫৯, ৩২৬ জীবনবেদ পৃঃ ১৯৮ জীবনবোধ পৃঃ ১৯৬ জীবাত্মা পুঃ ২৮৩ জীবন-মৃত্যুর রহস্থ পৃঃ ৩০০ জৈন সাহিত্য পঃ ১৮০ জৈনাগম পৃঃ ৩০ জোড়াসাঁকোর ধারে পৃঃ ৩৩০ জোনস্, টম পৃঃ ১৩৫ জ্যাকসন্, স্থার ব্যারি পঃ ১৮৩ জ্ঞাতানির্ভরতা পৃঃ ৩৮ জ্ঞানবৃত্তি পৃ: ১৩ জ্ঞানের বৃত্তবলয় পৃঃ ২৬১ টপ্পা গান পৃ: ২৪৮ টমাস, শিল্পী পৃঃ ৭৭ টলেমি পৃঃ ১২৬, ১६৭ টামারা ট্যালবট রাইন পৃঃ ৯৮ ট্রাডিশন পৃ: ৩২৩ ष्ट्रीयान, मि शृः ১৮€ ট্ৰিষ্টান পৃঃ ১৪

ট ুথ, রূপের পৃ: ৫১, ৬০, ৭২, ২৭৩,

**000** 

১৩২, ৩৫৩

शृः '७२७-७७७

নক্স প্র: ১৩

নটরাজ মৃতি পৃ: ৩৫৫

টেকনিক পৃ: ৩৪৬ টেষ্টামেন্ট পুঃ ১২ টোয়েন, মার্ক পঃ ১২৪ ठीक्षी शः २०० ডন কুইকদোর্ট পৃঃ ৩৬ ডাকঘর পৃঃ ১৯৭, ২০৩ ডাকহরকরা পৃঃ ১৯৯ ভানসিনান্স ফরেষ্ট পৃ: ২৯ ডাফোডিল পৃঃ ১৩২ ভাবল রোল প্য: ১৭৪ ডাসকালভ (Daskalov) পু: ৯৬ ডিভাইন কমেডি পৃঃ ১৩৩ ডায়োনিজীয় পৃ: ১, ১০, ৩৮৭ ডিউই জন পৃঃ ১৯ ড্ৰুৱার পৃঃ ৩২৭ ডেসডিমোনা পৃঃ ৩১, ১৭৮, ১৮২ তর্কশাস্ত্র প্: ২২১ তমসা পৃঃ ২৭৪ তলন্তম (টলষ্টয় ) পৃঃ ৭৮, ৭৯, ৮২,

জিসন্তা, শিল্পের পৃ: ২২৭ থেসপিয়ন পৃ: ১৭৩ দন্ত মাধব পৃ: ২০০, ২০১ দন্তী পৃ: ১৫৭ দর্শন পৃ: ১, ১৫, ২১৫, ২২১ দর্শন-শিল্প পৃ: ২১৫ শন, সৌন্দর্য ( অবনীক্রনাথের )

हर्मक **अः ১**१२-১१३ *प*र्मक, फद्रामी शुः २०७ मामारेकम् शुः २১৮ দার্শনিক ভিত্তি পৃঃ ২২২ দার্শনিকতা, রূপকথার পৃঃ ২২৫ দাশগুপ্ত, হুরেন্দ্রনাথ পৃঃ ১৬٠ मार्ख्य भृः ४৮, ৫৭, ७२, ১৩১ मात्रिष, निल्लीत्मत शृः २৫১ দিগস্থ, শিল্পলোকের পৃঃ 🕫 ৬ ছুৰ্যোধন পৃঃ ৮২, ৮৩ ছন্দ্ববাদ, হেগেলীয় পৃঃ ৩৪১ দ্বান্দ্রিক পদ্ধতি পৃঃ ২২৯ দ্বিতীয় মহাযুদ্ধ পৃঃ ২৬১ তুম্মাস্ত পৃঃ ১৫৬ एकाम श्रः २२ रमवरमवी, हिन्मू शृः २२८ দেবশিল্প পৃ: २৫৬, ২৭৩ দেবমন্দির, দক্ষিণ ভারতের পৃঃ ২১৮ দেবখানী পৃ: ৭৮ দৈবী প্রকৃতি পৃঃ ২৪২ দ্রোণাচার্য পৃঃ ৩৪৫ ন্তোপদী পৃঃ ১০০ দৃষ্টিকোণ, আঙ্গিকগত পু: ২২৩ ধ্বনিবিক্তান পৃ: ১১৯ ধারাবহ গণিত পৃঃ ২২২ ধীরোদান্ত নায়ক পৃঃ ১৭৫ ধৃতরাষ্ট্র পৃ: ৭৩ ধ্রুব চারিত্র্য প্রকাশতত্ব পঃ ২৮৫

নটা পঃ ২০৭ নন্দনতাত্ত্বিক বৈরাগ্য পুঃ ২৪৫ নন্লাল বস্থ পৃ: ৫১ निमनी शुः ১৯১-১৯৪ নন্দীস্ত্ত্র পৃঃ ২৮৩ নাইট, অধ্যাপক পঃ ১৬৫ নাটক পঃ ১৭২-১৮৮ নাটক, জটিল পুঃ ২০৩ নাটক ও নাটকীয়তা পৃঃ ১৮০-১৮৮ নাটক, মহৎ পঃ ২০৩ नां हेर्राटविष श्रः ১१०, ১१১ নাট্যরস প্র: ৩২ নাট্যশালা পৃঃ ২০৩ নাট্যশাস্ত্র পৃঃ ১৬৫-৭১, ২০৭ নাট্যানন্দ প্র: ২০৩ নারদ প্র: ১৮২ নাৎসী পুঃ ৪৯ নায়াধামকহা পঃ ৮০ নিউটন পঃ ১৪৭ নির্বেদ পঃ ৬৯ নিও ক্লাসিক্যাল আর্ট পুঃ ২২৬ নিও অরিয়েণ্টাল আর্ট পৃঃ ২২৫ নিমিতিবাদ পঃ ১০৭, ৩১৭ নিও রোমান্টিক আট পৃঃ ২২৬ নিউ রোমাণ্টিক মৃভ্যেণ্ট ইন লিটারেচার পুঃ ২২২, ২৩৪ नीटेरम शृः २, ১०, ১२, ७৮१ নীতিজ্ঞান পৃঃ ১৩

নীতিশান্ত্র পৃ: ১, ৩৪

নীলিরাগ প্র: ৩১২

নেস্তেরফ (Nesterov) পৃ: ৯৮ ন্থান (Nan) পঃ ১৮৪, ১৮৫ নৈবেছ পৃঃ ৮৫ নোতরদাম পঃ ৫৭ পটুয়া পৃঃ ২৬৯ পরম ব্রহ্ম পৃঃ ৩৫৫ পণ্টি মেরিলিন পৃঃ ১৫৩ পরম স্থন্দর পৃঃ ৩২৭, ৩৩৯ পরিকল্পনা সম্যক পঃ ২১৫ পরিমণ্ডল নৈতিক পৃঃ ২৫২ পরিমণ্ডল ব্যক্তিত্বের পৃঃ ২৮৫ পলায়নী প্রবৃত্তি পৃঃ ১৯ পঞ্চ পদ্ধতি পৃঃ ৩৫৬ পাউণ্ড, এজরা পঃ ৭৮ পারসিফ্যাল পঃ ৫১ পারপাস গোষ্ঠী পু: ৯৮, ৯৯ পাণ্ডে, কে, সি, পৃঃ ৮৬ পান্ডেরনাক-বরিস প্র: ৩৭৯, ৩৮৫ পিকাসোর শিল্পদর্শন পঃ ৪১৩, ৪১৭ পিটার ওয়ালটার পৃঃ ৫ পিজিয়ন, দি পৃঃ ১৮৬ পিপলস থিয়েটার প্র: ১২ প্লতাইনাস পৃ: ১১৪ প্লেতো প্র: ২, ৩, ৩৮, ৪২, ৫১, ৫২, be, >>8, >02, 292 প্লেভোনিক প্র: ১২৪, ১৩১ পোলোনীয়দ পৃ: ৭ পোয়েটিকস্ পৃঃ ১১৪ প্যাভলভ প্: ১০৮

भारताखारेम नहे भः ४२, २२६

প্রকরণ, শিল্প পৃ: ১০৫ প্রকৃতির প্রতিশোধ প্: ২৩৫ প্রতিভা পৃ: ২০৭ প্রতিভান প্র: ১৯৯, ২০৭ প্রজাতি মান্দিকতা পৃ: ২৪০ প্ৰভাত সন্দীত পৃঃ ৭৩ প্রমীলা পৃ: ১৮২ প্রাণবন্তা পঃ ৩৯০ প্রাচীন ভারতের নাট্যকলা পঃ ১৬৯ প্রাবন্ধিক রবীন্দ্রনাথ প্: ১৯৫ প্ৰেমলীলা পৃঃ ৩০০ প্রেকাগৃহ পৃঃ ১৭৯ প্রেক্ষাপট পৃঃ ১৭৭ প্রেমতত্ত্ব পৃঃ ২৩১ ফর্ম প্র: ২৬৩ ফরাদীরা পৃঃ ২৪৯ ফরাসী বলবিত্যাস পঃ ২৪৫ ফরাসী শিল্পকলা পৃ: ২৪৭ काखनान भुः ১৯७, ১৯৫ ফাদনেতজোড (Vasnetzov) পৃ: ১৮ ফিডরাস প্রঃ ৩৮ ফেরেসচাগিন (Verischagin)

পৃ: ৯৮, ৯৯
ক্রেজার, জি, এস, পৃ: ২৭৬
ক্ল্যাট টেকনিক পৃ: ২৬৪
ক্যানটাসি পৃ: ৫০
ক্যেনোপোইয়া পৃ: ১৫৪
বক্রোক্তি পৃ: ১৫৪-১৬২, ৩০১
বক্রোক্তি, কাফু পৃ: ১৫৭
বক্রোক্তি, শ্লেষ পৃ: ১৫৭

ব্যঞ্জনা পঃ ৫০, ১১৯, ৩১০ বাউল পৃঃ ৬٠ . বাজপ্রনীয় পৃ: ১৮• বাক্যপদীয় পৃঃ ১৮০ বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী পৃঃ ২৭০, ৬৩৭, ৩৪২, ৩৪৩, ৩৪৯, ৩৫٠ বামন পৃঃ ১৫৭ বান্মীকি পৃঃ ৬১, ৮৯, ১৪৭, ১৭৮, ১৮২ বিজ্ঞান পৃঃ ১€ বিদায় অভিশাপ পৃ: ৭৭ বিভেদ্ক (Differentia) পৃ: ১০৮ বিভ পঃ ১৯০ বিশ্বজনীন পৃ: ১০১ বিশ্বনাথ পৃঃ ২০৭ বিশ্বমানবতা পুঃ ২৩৯ বিশ্ব-বাউল পৃঃ ১১ বিদ্যাচল পৃঃ ২৬০ বিবর্তন, বহু রৈথিক পৃঃ ২২১ বিবেকানন্দ, স্বামী পৃঃ ৩৪ विखाखोधी जिंका शः ১৮० বিপুল, স্থদূর পৃঃ ২৯৩ বিভাব প্র: ২০৭ বিশেষ পৃঃ ২১৫ বুত্তি, সহজাত পৃঃ ১৪৪ বিরোধ, নাটক ও দর্শকের পৃঃ ২১০ वीट्टांटफ्न भुः १, ১৮, २२, ७८ বেঁৰ্গদ পৃঃ ২১০ বেটোল্ড, ব্রেশ্ট পৃ: ২০৪-২১০ **त्वनान्ड शः** ८२ বেল, ক্লাইভ পৃ: ১৫-৫৭

বেরেনসেন, বার্নার্ড পৃঃ ৫৮
বেশতেরেভ (Bechterev) পৃঃ ১•৮
বোধ (Understanding) পৃঃ ৯৩
বোদেলের পৃঃ ৪৬, ৪৮
বোনাভেদ্ধরা, সেন্ট পৃঃ ৬
বৈরাগ্যতত্ত্ব পৃঃ ৮৫, ৮৯, ৯০, ৯৬
বৈরাগ্য, নন্দনতাত্ত্বিক পৃঃ ৮, ৮৭,
২০২,২১০

বুচার পৃঃ ৪৫
বৃদ্ধ ভগবান পৃঃ ৫০
বৌদ্ধদর্শন পৃঃ ৩৯১
ব্রাউন সাহেব পৃঃ ২৫৭
বাডলি পৃঃ ৪৪, ১৮৪
ব্রহ্ম পৃঃ ২১৯
ব্রহ্ম, হেগেলীয় পৃঃ ১০৪
ব্রহ্মদর্শন পৃঃ ২৪৩
ব্রহ্মানন্দ পৃঃ ২০২
ব্রহ্মাস্থাদসহোদর পৃঃ ১১২, ২১৬, ২৪৩,
২৮৩, ৩১০, ৩২৫

বান্ধণ্যসাহিত্য পৃ: ১৮৮
বিটিশ রন্ধমঞ্চ পৃ: ১৮৮
বাটাগু রাসেল পৃ: ১৯৩
ক্রক, রুপার্ট পৃ: ১২৬
ক্রকে পৃ: ১২
ব্যক্তি-বিচ্যুতি পৃ: ৯৬, ২৮৫
ব্যক্তি-স্বাতম্ব্য পৃ: ১২
ব্যাবিলনীয় শিল্প পৃ: ২২৪
ব্যাভিচারী, ভাব পৃ: ২২৪

ভগবান পৃঃ ১৮৯ ভগিনী নিবেদিতা পৃঃ ৩০৫ ভট্টনায়ক পৃঃ ১০৬ ভট্টলোলট পৃ: ১১৬ ভট্ট শঙ্কুক পৃঃ ১৬৬ ভট্টাচার্য বিষ্ণুপদ পৃঃ ৩৫১ ভর্তৃহরি পৃঃ ১৮০ ভরত পৃঃ ৫৭, ১৬৫, ১৭১, ২০৭ ভারতচন্দ্র পৃ: ১৫৭ ভাগনার পৃঃ ১৪, ২১১ ভাজিল পৃঃ ৬৯ ভামুসিংহের পদাবলী পঃ ২৩৭ ভারতচন্দ্র পৃঃ ১৫৭ ভাতুড়ি, শিশিরকুমার পৃঃ ১৭২ ভারকেন্দ্র, নাটকের পৃঃ ১৯৯ ভাবকত্ব প্র: ১০৬ ভাব, চিন্তাদিদ্ধ পৃঃ ৯৩ ভাষহ প্र: ১৫৫, ১৫৭, ১৬২ ভারতীয় শিল্প পৃঃ ২১৮, ২৭৯ ভারত শিল্পে মৃতি পৃঃ ২৭০ ভূমিকা, ভারত শিল্পে মৃতি পৃঃ ৩৩৬ ভারত শিল্পের ষড়ক পৃঃ ২৭০ ভালবাসা পৃঃ ২৫৩ ভাদ পৃঃ ১৬৫ ভারয়িত্রী প্রতিভা পুঃ ২৩৭ ভাষা ও ছন্দ পৃ: ৭৪, ৭৬ ভান্ধর্য পৃঃ ২১৬ ভাশ্বৰ্য, গ্ৰীক পৃ: ৬৯ ভিক্টোরিয়া এও এ্যাসবাট মিউজিয়াম **%: १**३

ভেম্বরি পৃঃ ৪৩ ভূমা পঃ ২৩৬ মঙ্ক, হ্যুজেন্ট পৃঃ ১৮৩ মঞ্চ পুঃ ২০৭ मक्षमञ्जा शृः ১११ मन भः २৮० মদন পৃ: ৬৮ মডেল পৃ: ২২৪ মনঃ সমীক্ষক পৃঃ ৪ মনোবিকলন পৃঃ ২২১ মহাভারত পৃঃ ১৮০, ২৩৭ মহাভারতকার পঃ ২১৫ মহাভাব পৃ: ২৮৭ মব, দি, পৃঃ ১৮৬ মহুয়া পুঃ ৩৩, ৯৭ মনাড পৃঃ ১৪৬ মন্মটভট্ট প্র: ২০৭ মালার্মে পৃঃ ১৫২ यानिमी शः ১৩१, ১৩৮ মাধ্যাকর্ষণ পৃঃ ১৪৭ মানদী পৃঃ ২৯৬ মাইজেনবর্গ, মালভিদা ফন্ পৃ: ৩৬, ১१७, ১११

यात्रा शृः २१२, २१४, २३२ प्राक्षिष्ठं तांग शृः ७১२ प्राष्ट्रण शः २४ प्राक्टवथ शः २३ प्राप्टांना शः ६১ प्रिटांन शः १४, १३, ७४, ১२१, २८७ মিড়-মূছ না পৃঃ ২৪৯ মিত্র, প্রেমেন্দ্র পৃ: ১৬২ মিষ্টিক পৃ: ২৩০ মুখোপাধ্যায়, প্রভাতকুমার পৃঃ ২৩২ মুনলাইট দোনাটা পৃঃ ১৪ মৃক্তি পৃঃ ৮৫ মৃতি পৃঃ ৮৫, ২২৪ মূতি, শুদ্ধ পৃঃ ২৬১ মৃতি নটরাজের পৃঃ ২২৪ মৃতি, বৃদ্ধ পৃঃ ২২৪ মৃতি, ধ্যানাশ্রিত পৃঃ ২২৪ মেঘদৃত পৃঃ ৩১১ মেঘনাদ পৃঃ ১৮২ মেসফিল্ড, জন পৃঃ ১৮৫ মেলচিজ্যেডেক পৃঃ ২৯৭ মোজার্ট পৃঃ ১৭, ২২ মোড়ল পৃঃ ১৬৫ মেলোপোইয়া পৃঃ ১৫৪ মোহ পঃ ২৮৫ মৈত্র, স্থশীলকুমার পৃঃ ৫৮ भिष्वियी शुः २१, २৮ মৃত্যু পৃঃ ২৯৯ ষড়বাদী রদনিষ্পত্তি পৃঃ ১৬৬ यूग, এलिकार्त्रशीय भः २०७ যুধিষ্ঠির পৃঃ ২৮, ২৯ রক্তকরবী পৃঃ ১৮৯, ২৯৬ রবীক্রকাব্য প্র: ২০১ द्रवीक्षकीवनी शुः २०२ त्रवीक्तनाथ शृः ७२, ७७, ७४, ७७, १२,

90, 99, 69, 60, 308, 306, 3305

রঙ্গমঞ্চপৃঃ ২০২

রদ অদ্ভুত পৃঃ ১৬৯

- --- করুণ পৃঃ ১৬৯,
- -- বীভৎস পৃঃ ১৬৯
- --- বীর প্র: ১৬৯
- ভয়ানক পৃঃ ১৬৯
- রৌদ্র পৃঃ ১৬৯
- শাস্ত পৃঃ ১৬৯
- --- শৃকার পৃঃ ১৬৯
- হাস্থ্য পৃঃ ১৬৯, ১৮০, ২১০
- অষ্টক পৃঃ ৪৮

রস গঙ্গাধর পৃঃ ১০২

রসসম্ভোগ পৃঃ ২৭১

রসিক পৃঃ ৫৪

রঞ্জন পৃঃ ১৯১, ১৯৩

तँगा तँमा शृः ७०, ७७, ७०, १৮, १०,

**৯২, ১৪৮, ১৭১, ১৭৬, ৩৫৬.** 

৩৮৬-৪১২

রাজশেথর পৃঃ ৮২ ২০৭ রাজা পৃঃ ১৮৯. ১৯১, ১৯৯ রাধারুফন, সর্বপল্লী পৃঃ ২৭৯ রামচন্দ্র, শ্রী পৃঃ ৪৭ ১৮২ রামায়ণ পৃঃ ৬১, ৯৪, ৯৫, ১৭৮, ১৮০,

রামায়ণী কথা পৃ: ১৭২ রিপার্টরি প্লে হাউদ পু: ১৮৩ রিপাব্লিক পৃ: ৪, ৬, ৩৮, ৫২ রীড, হার্বার্ট পৃঃ ৭৬, ৯৬ রুম্রট পৃ: ১৫৭ রূপকল্প এপিকধর্মী পৃঃ ৩০৪ রূপকল্পের ব্যবহার পৃঃ ৩০২ রূপকল্প, লিরিকধর্মী পৃঃ ৩০৩ রূপকথা, কল্পনাশ্রয়ী পৃঃ ২২৩ রূপের সৌথীনতা পৃঃ ২৬৫ রূপবিছা পৃঃ ১৫৭ রো সাহেব, নীলকর পৃঃ ৮২ রোমাণ্টিক পৃঃ ১৭৬, ২২৬ রৌদা পঃ ৭৪, ৭৫ ল অফ গ্রাভিটেশন পৃ: ১৪৭ লরেন্স, বিনিয়ন পৃঃ ৩১৬ লাইন ডুয়িং পৃঃ ২৬৪ লাইবনিজ্ (Leibintz) পৃঃ ১৪৬ লিওনার্দো দা ভিঞ্চি পু: ৩২৬ नीना, मीमा-अमीरभत भुः २०० লীলা স্থন্দরের পৃ: ২৭৮ লীলাকার পৃ: ৩৪৪ नौनांवार, ष्ववनीक्षनात्थत

পুঃ ৩৩৭-৩৪৫

লুকেটিয়াস পৃঃ ১৬২, ১৩০
লুডারস পৃঃ ১৬৫
লেভেল ক্রসিং পৃঃ ১৭৯
লেসিংগ পৃঃ ১৮৭
লোগোপৈইয়া পৃঃ ১৫৪
লৈখিক ঋত পৃঃ ২৫২
লোকায়ত ও লোকাতীত পৃঃ ৩০০
শকুক্তলা পৃঃ ১৩৯

শকুস্তলার পতিগৃহে যাত্রা পৃ: ১৬৮ শঙ্কর, বেদান্ত পৃঃ ৪৩ শব্দচয়ন পৃঃ ৩০১ শম পঃ ১৬৯ শরৎচন্দ্র, শিল্পী পৃ: ২৫২ শয়তান পৃঃ ২২৫ শশীমালিনীপঃ ২০১ শিল্প অসংজেরি পঃ ২১৯ শিল্প, কায়িক পঃ ২১৭ শিল্প, বাচিক পৃঃ ২১৭ শিল্পকলা, গুপ্তযুগের পৃ: ৩৫১ শিল্পদৰ্শন পৃঃ ১ শিল্পপ্রকরণ পৃঃ ৩১৬ শিল্পবিবর্তন পঃ ২৫৭ শিল্পবিষয় পু: ৩৬১ শিল্পরস পৃঃ ২১৯ শিল্পরীতি পৃঃ ২৬০ শিল্পসততা পৃ: ২৮৬ भिन्नानम १: ७, २०६, २०७ শিল্পে বাস্তবতা পৃঃ ২৪৮ শিশুতীর্থ পৃঃ ৫১ শীল, ব্ৰজেন্দ্ৰনাথ পৃ: ২১৩-৪০ শুদ্ধমূতি পৃঃ ২৬৩ **त्मनी शृः ১७**., २৮৯ শেষের কবিতা পৃঃ ৭৭ শ্রীষরবিন্দ পৃঃ ৩৪ শ্ৰীক্বফ পৃ: ৬১, ৬৮, ১০০, ১৪৭, ২৩৯, 293

শ্রীচৈতক্য চরিতামৃত পৃ: ৬৭ শ্রীভাগবত গীতা পৃ: ৮৯, ১৪৭ শ্রীরাধিকা পৃঃ ৭৭ শ্রীরামচন্ত্র পৃ: ৬১ শৃকারপ্রকাশ পৃঃ ৩০ ষ্টিম্ল্যাস পৃ: ১৭৭ ট্রাইক পঃ ১৮৬ সক্রেতিস পঃ ২ সক্ষর বিভজন পৃ: ২২৬ সকর শিল্প পৃঃ ১২০ শ্বরণ, কাব্যগ্রন্থ পৃঃ ৬৩২ मनिनकि भः ১१৮ সব্যসাচী পৃঃ ২৬১ সমালোচনা পৃঃ ১৪১ সমাজনীতি পৃঃ ১৯ সমাজ বিৰ্বতন পু: ২০৯ সমাজ মানস পৃঃ ৩২১ সম্ভাবনা নাটকের পু: ২০৮ **সহজ সংস্কার পৃঃ ২**১৪ मञ्जूष अपग्र मः वाली शः ১२० সঙ্গীত পৃঃ ৪১ সদীত বিজ্ঞান, স্বামীজীর পৃ: ২৫০ সন্দীত, বিলাতী পঃ ২৪৮, ২৪৯ সংবেদন পৃঃ ১২৮, ১৩০ **সংস্কৃতি পৃঃ** ২৭ সাইদো (Seido) পু: ১০৯ मास्त्रायन शुः ৫, ১২১ मार्ख, को भन भः ১৫৩ সার্জেনতিস প্র: ৩৬ শাদৃষ্ঠ, ভাবনা পৃঃ ৩৫৬ সাদৃত্য, রূপের পৃ: ৩৫৬

সাধারণীকরণ তত্ত্ব পৃ: ২৮৭

माविकी शृः २৫७ माমाজिक विधिनिष्यध शृः २৫७ **সাহিত্য পৃঃ ৪১** ,২২১ সাহিত্যদর্শন পৃঃ ১০২ সাহিত্য মীমাংসা পৃঃ ১৬৭ স্থাপত্য পৃঃ ২১৬ সিজান পৃঃ ৭, ৮, ২২ সিন্ক্রিটিজম্ পৃঃ ৩০৫, ৩০৭, ৩১৩ সিন্টিনিজ্ম পৃ: ২১৮ সিন্ধুপারে পৃঃ ২৯৩ সিম্পোসিয়ম পৃ: 8 **দীতা পৃঃ** ১৭২ স্থামুভূতি পৃঃ ১০৫ স্থবাদী পৃঃ ৫০ স্থা পঃ ২০০, ২০১ স্থার পঃ ৪৫, ৪৯ স্থমিতি পৃঃ ২৭২ সেক্সপীয়র (সেক্ষপীয়ার) পৃঃ ১৭, ৩০, ৪৯, ৬৯, ৭৩, ১২৫

সেয়ান্টিক্স পৃ: ১০৬
ভ্যাডিস্ট পৃ: ১৪৯
সোপেনহাওয়ার পৃ: ৯৩
সোফোক্লিস পৃ: ৬৮
সোনটো পৃ: ১৮
স্বক্টা (প্রতিভান) পৃ: ৫৫, ৫৬, ১০৭,

সেঁজুতি পৃঃ ৮৫

স্বজ্ঞার প্রসাদগুণ পৃঃ ৩৬৪
স্কাইলার্ক পৃঃ ২৮৯
হঠাৎ দেখা পৃঃ ৩৫২
হফার, এরিক পৃঃ ১৪৫ ১৪৬
হংসপদিকা পৃঃ ১৩৯
হার্ডসম্যান পৃঃ ২০৩
হার্চিসন্ পৃঃ ৯৫
হার্ডি, টমাস পৃঃ ১৭৫
হার্ফব্যাক পৃঃ ৫৭
হার্মনি প্রঃ ১২৫
হার্মনি প্রধান পাশ্চাত্য সঙ্গীত

হামব্র্গিসে ড্রামাটরেজি পৃ: ১৮৭
হিউম পৃ: ৯২
হিসিয়াহো পৃ: ৩৬০
হুইটম্যান্, ওয়ান্ট পৃ ১২২
হুকুসাই পৃ: ৩৬৩
হেগেল পৃ: ৪২, ৪৩, ৯৩, ১০৪, ১৩২,

হেগেলীয় নন্দনতত্ত্ব পৃ: ২২৬
হেগেলীয় মূল্যায়ন পৃ: ২২১
হেগেলীয় শিল্পতত্ত্ব পৃ: ৩৭১-৩৭৭
হেগেলীয় শিল্পত্তেশীবিন্যাস পৃ: ২২৫
হেগেলীয় শিল্পবিচার পদ্ধতি পৃ: ২২১
হোমার পৃ: ৬৯, ১২৭
হোয়াইট হেড, এ্যালফ্রেড নর্থ
পু: ৫১. ১৪৪